



Facultad de Filosofía, Educación y Ciencias Humanas

**Coincidencias conceptuales entre *Pensamiento Débil* y *Fin del Arte* en Vattimo
y *Arte Poshistórico* en Danto.
El "acontecimiento" Warhol**

Tesis para optar el Título de Licenciado en Filosofía

Presenta el Bachiller:

JOSÉ FREDY CABALLERO BERNABÉ

Presidente	: Dra. Soledad Escalante Beltrán
Asesor	: Mg. César Inca Mendoza Loyola
Lector	: Mg. Ricardo Lenin Alfredo Falla Carrillo

LIMA, PERÚ

2017



DEDICATORIA

A ti



AGRADECIMIENTO

A Vicente Santuc, SJ. que me enseñó a sorprenderme y me dio la oportunidad de ser diferente.



RESUMEN

Este trabajo desarrolla las coincidencias entre el pensamiento débil en Vattimo y el arte poshistórico en Danto, ejemplificado en la obra de Warhol. El arte contemporáneo y su filosofía surgen como movimiento contestatario ante el metarrelato canónico en el arte y muestran puntos de encuentro con la filosofía postmoderna que también criticaba los metarrelatos de la historia por su erección como ideologías totalizantes. Esta investigación muestra la cercanía de Vattimo al análisis que hace Lyotard, y también al concepto heideggeriano del *Dasein* como manifestarse y ocultarse la verdad; cercanía al concepto gadameriano de sentido como posibilidad de lograr una experiencia colectiva del arte sin conceptualización. Vattimo indica la posibilidad del acceso a la verdad de la obra de arte mediante la ontología del no-ser y muestra la oportunidad de poder comprender el arte no canónica sino históricamente. Danto caracteriza el arte contemporáneo como arte poshistórico y considera al “acontecimiento Warhol” como evidencia, ya que lo que está después de la historia del fin del arte puede ser “cualquier cosa” capaz de convertirse en una obra de arte y cuya libertad de expresión no tiene precedentes. Así, Danto define al arte contemporáneo como la época propicia para la filosofía del arte.

Palabras clave: Arte Poshistórico / Posmodernidad / Fin del Arte / Pensamiento Débil

ABSTRACT

This work develops the coincidences between the weak thinking in Vattimo and the posthistoric art in Danto, exemplified in the work of Warhol. Contemporary art and its philosophy emerge as a contestation movement against the canonical meta-narrative in art and show points of encounter with the postmodern philosophy that also criticized the metarrelates of history for its erection as totalizing ideologies. This research shows the closeness of Vattimo to Lyotard's analysis, and also to the Heideggerian concept of Dasein as to manifest and hide the truth; closeness to the Gadamerian concept of meaning as the possibility of achieving a collective experience of art without conceptualization. Vattimo indicates the possibility of access to the truth of the work of art through the ontology of non-being and shows the opportunity to be able to understand non-canonical art but historically. Danto characterizes contemporary art as post-historical art and considers the "Warhol event" as evidence, since what is after the history of the end of art can be "anything" capable of becoming a work of art and whose freedom of expression is unprecedented. Thus, Danto defines contemporary art as the propitious time for the philosophy of art.

Key Words: Posthistoric Art / Posmodernity / End of the Art / Weak Thought

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	4
ABSTRACT	5
TABLA DE CONTENIDOS.....	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I METARRELATOS Y PEQUEÑOS DISCURSOS EN LYOTARD Y VATTIMO	9
CAPÍTULO II CONCEPCIÓN POSMODERNA DE ARTE EN VATTIMO	22
CAPÍTULO III FIN DEL ARTE COMO METARRELATO Y COMIENZO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO, SEGÚN DANTO. EL “ACONTECIMIENTO WARHOL” ..	42
CONCLUSIONES	53
BIBLIOGRAFÍA	56



INTRODUCCIÓN

La tesis que presentamos quiere ser un aporte al esclarecimiento de la pregunta por las coincidencias conceptuales entre la filosofía posmoderna de Gianni Vattimo, especialmente en su propuesta de un pensamiento débil y el concepto de arte poshistórico en Danto, concretadas de manera excepcional en la obra del controvertido Andy Warhol.

En el diseño de la investigación nos propusimos demostrar que las nociones de Vattimo y Danto son contraculturales, porque reflexionan sobre el devenir de la filosofía y el arte mismos, sus contenidos y métodos y al mismo tiempo, demostrar que las propuestas filosóficas y artísticas contemporáneas, superan los grandes relatos de las ideologías totalizantes y los grandes discursos hegemónicos sobre el ideal artístico, toda vez que proponen, en vez de ellos, pequeños relatos o pequeñas narrativas, parecidas a un “espejo” que permite a la cultura verse reflejada y a las personas comprenderse a sí mismas al interior de sus horizontes.

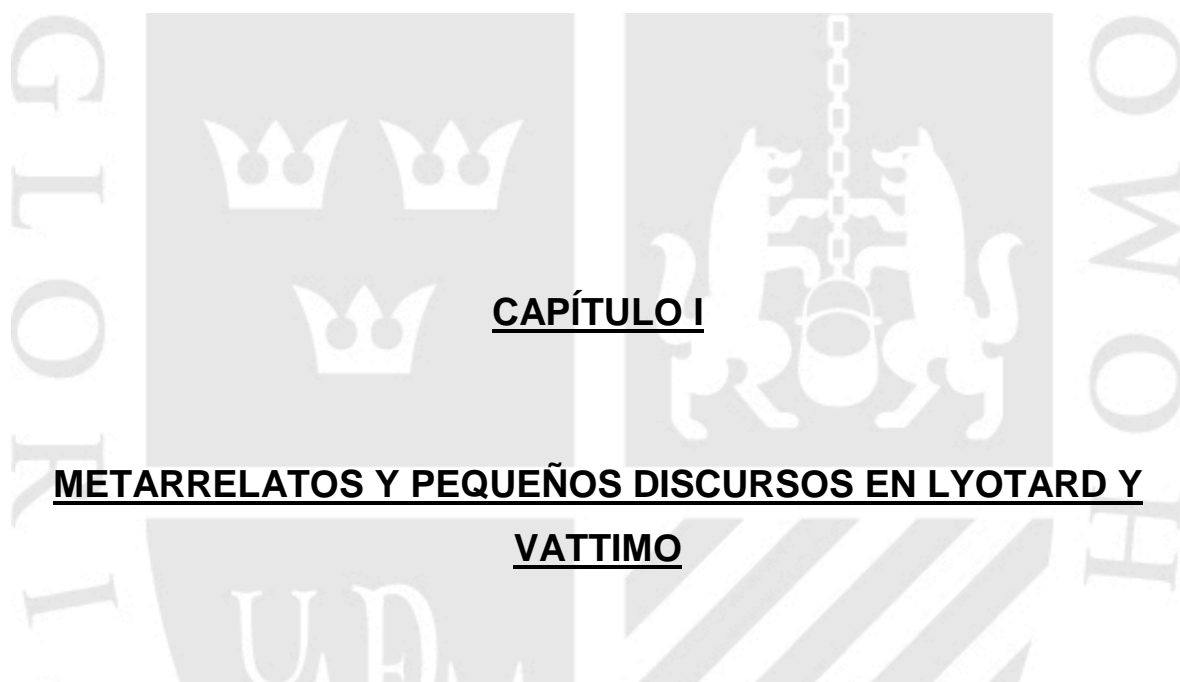
El capítulo primero presenta la coincidencia entre la frescura de Lyotard y el arrojo de Vattimo para desacreditar los metarrelatos de la historia por las consecuencias desastrosas del poder totalitario de quienes los manejan utilizando juegos de lenguaje antojadizos y tendenciosos; en su lugar, proponen ir al rescate de los relatos menores y marginales, en los cuales se fragua un sentido diverso y tolerante y una noción nueva de verdad.

Con el fin de comprender en forma más integral la propuesta de Vattimo exploramos su concepción de obra de arte en relación con la verdad que mediatiza

la obra de arte, desde la perspectiva de Heidegger. Esto quiere decir, en *Dasein* o posibilidad del ser que se desoculta en la historia mediante la *pa* pero, al mismo tiempo, se esconde en la tensión entre “mundo” y “tierra”. L inscribimos el proceso de reinterpretación de Gadamer en la noción de experiencia de la obra de arte como fragmento de mundo íntegro, gracias a la estética de contenido y de “sentido” que prescinde de conceptualización para erigirse como conocimiento y que es compartido por la comunidad. Finalmente, el capítulo presenta propiamente, el pensamiento de Vattimo, para quien la obra de arte es el “lugar” no convencional de revelación de la verdad de la época y es al mismo tiempo ocaso, pero no como muerte sino como oportunidad dialógica para alcanzar una verdad más auténtica.

La tesis finaliza con el capítulo tres, donde presentamos al “acontecimiento Warhol”, un ícono del arte poshistórico, que es la forma como Danto llama al arte contemporáneo—debido a que una historia del arte ha concluido con el modernismo; esto quiere decir, que la concepción de una obra de arte que – literalmente— se escurre de las manos y de la ubicación fáctica, invita a hacer filosofía de su naturaleza y producción. En esto, Danto ve un final de historia y una necesidad de construir un nuevo discurso después de esta historia, a la que interpreta como un metarrelato canónico, el cual ha quedado atrás porque carece de dinamismo y proposición.





CAPÍTULO I

METARRELATOS Y PEQUEÑOS DISCURSOS EN LYOTARD Y VATTIMO

El capítulo primero muestra la correspondencia de intereses entre los filósofos Jean-François Lyotard y Gianni Vattimo respecto a que la función narrativa del lenguaje es una vía para la definición del saber a través de los discursos contruidos, los cuales ostentan poder. El apartado pretende hacer una crítica a los grandes y poderosos discursos como la ilustración, el cristianismo o el marxismo, los cuales se convirtieron, cada uno en un momento de la historia de la humanidad, en regímenes totalitaristas. Para Lyotard, en “La condición postmoderna”, una de sus obras primordiales, la postmodernidad no es tanto una época como más bien una “condición” caracterizada por el escepticismo hacia los metarrelatos o grandes discursos que han oprimido a los relatos menos posicionados e impedido la emergencia de la pluralidad de la cultura y la historia. Estas nociones guardan una gran similitud con las de Vattimo, de manera especial con aquella que denomina *pensamiento débil*, en “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil”, es decir, una suerte de nihilismo nietzscheano necesario para

permitir “despedir” a la pretensión que se cree poder alcanzar o peor aún, representar la verdad por encima de las voces diversas de la humanidad.



Función narrativa, poder y saber

Lo que está en cuestión en este apartado es explicar los criterios en que la función narrativa –en contraste con la función que llamaremos “de eficiencia”- puede convertirse en legitimación del saber, en la era de la informatización, que es la época o condición postmoderna, según Lyotard. Asimismo, la legitimación del saber científico está directamente vinculada con el poder que ostentan quienes la procuran, a veces por medios sociopolíticos y otras por medios especulativos.

De hecho, en su informe, “La condición postmoderna”, escrito en 1979, este filósofo explica que después de los metarrelatos que operan con criterios tecnológicos no es posible una legitimación del lazo social, ya que el ideal de una sociedad justa no es una maniobra que pueda resolverse por medios mecánicos como los que la ciencia utiliza pretendiendo describir el mundo como si se tratara de la regularidad de un sistema operativo.

Para comprender esta cuestión hay que echar mano del concepto “juegos de lenguaje” tal como los comprende el filósofo: “Queda añadir que el informador es un filósofo, no un experto. Éste sabe lo que sabe y lo que no sabe, aquél no. Uno concluye, el otro interroga, ahí están dos juegos de lenguaje. Aquí se encuentran entremezclados, de modo que ni el uno ni el otro llevan a buen término” (Lyotard 1987: 11)

Informar no es un asunto menor sino un mecanismo de empoderamiento frente a sociedades que tienen fe en la informatización, porque sobre ese presupuesto se han construido. En las sociedades más desarrolladas la transmisión del saber origina efectos decisivos sobre los poderes públicos y las instituciones civiles, siendo evidente que el manejo de las telecomunicaciones no posee otro interés que el de controlar en forma global la información, es decir, el conocimiento. Aquí hay una evidente intención de legitimación del estatuto del conocimiento correspondiente a esta época de imposición de tecnologías para las comunicaciones a escalas cada vez más rápidas y eficaces.

De hecho, el saber de la ciencia no es el único que se ha entronizado, sino que en otras épocas estuvo vigente el relato que permitió integrar el sentido de la realidad cuando la ciencia todavía no gozaba de una fácil legitimidad social. “En principio, el saber científico no es todo el saber, siempre ha estado en excedencia, en competencia, en conflicto con otro tipo de saber, que para simplificar llamaremos narrativo y que será caracterizado más adelante. Lo que no quiere decir que este pueda imponerse, aunque su modelo esté ligado a ideas de equilibrio interior y convivencia...” (Lyotard 1987: 22).

Si hablamos de la forma en que el saber o conocimiento se legitima será útil precisar que para Lyotard, legitimación es un proceso por el cual el “legislador científico”, de la manera individual tiene la autoridad para prescribir las condiciones (lógicas y empíricas) en que un enunciado, que no corresponde al ámbito de la ciencia sino de la verdad, comience a formar parte del discurso legitimado por su autoridad total. “Desde esta perspectiva, el derecho a decidir lo que es verdadero no es independiente del derecho a decidir lo que es justo, incluso si los enunciados sometidos respectivamente a una u otra autoridad son de naturaleza diferente” (Lyotard 1987: 23), entiéndase, del ámbito de la ciencia como del de la ética y la política.

El problema con el proceso de legitimación, es su inconsistencia, es decir, la doble legitimación, o como lo dice Lyotard, la forma “de la reversión, que hace aparecer que saber y poder son las dos caras de una misma cuestión: ¿quién decide lo que conviene decidir? La cuestión del saber en la edad de la informática es más que nunca la cuestión del gobierno” (Lyotard 1987: 24).

Precisamente al respecto, hay algo que normalmente se da por supuesto y que Lyotard tiene especial interés en desmitificar, esto es, que el saber científico haya sido siempre positivista para alcanzar su legitimación social. De ninguna forma ha sido así, sino que en el pasado ha utilizado procedimientos del saber narrativo. Actualmente, la ciencia es sometida por los “decididores” que son los

que ostentan socialmente el poder para que ella comunique sus descubrimientos al público e incluso a ellos mismos, dejándolos persuadidos mediante el lenguaje narrativo, que es la forma primaria y naturalmente humana de conocer. Quiere decir, que ni siquiera ahora ha dejado de servirse estratégicamente de este recurso legitimador, lo narrativo.

Y, sin embargo, para eliminar la competencia que las otras narraciones no científicas pudieran hacerle, utiliza la historia reduciendo su capacidad proyectiva para recordar y trascender en el tiempo. Asimismo, limita su capacidad narrativa con el fin de hacer olvidar lo acontecido. “El saber científico no puede saber y hacer saber lo que es el verdadero saber sin recurrir al otro saber, el relato, que para él es el no-saber, a falta del cual está obligado a presuponer por sí mismo y cae así en lo que condena, la petición de principio, el prejuicio. Pero, ¿no cae también al autorizarse como relato?” (Lyotard 1987: 59). Incoherencias del saber científico que nos hacen señalar la pertinencia de deslegitimarlo.

Desde Aristóteles está claro que la legitimidad de la ciencia no se consigue sino mediante las argumentaciones y pruebas, es decir, mediante la dialéctica (Lyotard 1987: 59), mediante la función narrativa del lenguaje, esa misma que la civilización de la informatización excluye y niega como ajena a sí e innecesaria para legitimarse. Con la modernidad, muere la metafísica como instancia de legitimación que busca un referente que decida las condiciones de lo verdadero, la fundamentación del cual ha quedado en manos de la misma ciencia y el debate de expertos. Asimismo, en manos de los discursos sociopolíticos del Humanismo renacentista o de la Ilustración, que volvieron a “utilizar”, entiéndase “manipular” la narración, para legitimar a las nuevas autoridades legitimadoras frente a las tradicionales. Sin embargo, dicha legitimación popular por parte de la comunidad de ilustrados no corresponde al saber narrativo del pueblo sino a la acumulación de leyes civiles, tal como la comunidad científica opera cuando acumula sus leyes científicas.

“Se ve que ese “pueblo” difiere totalmente del que está implicado en los saberes narrativos tradicionales, los cuales, se ha dicho, no requieren ninguna deliberación instituyente, ninguna progresión acumulativa, ninguna pretensión de universalidad: se trata de los operadores del saber científico. No hay, pues, que asombrarse de que los representantes de la nueva legitimación por medio del “pueblo” sean también los destructores activos de los saberes tradicionales de los pueblos, percibidos ahora en adelante como minorías o separatismos potenciales cuyo destino no puede ser más que oscurantista”. (Lyotard 1987: 61)

Las consecuencias antropológicas de esta ilegítima legitimación se aprecian y lamentan en el sujeto construido por la modernidad, el cual es un sujeto abstracto que actúa como lo hacen los principios de la ciencia eficaz y que, sin embargo, está representado en la concreción del Estado, como “destinador” que enuncia la verdad –ya que es el único que la conoce- y al mismo tiempo como “destinatario” que la recibe y defiende. Evidentemente, una circularidad viciosa e ilegítima.

Como vemos, el conocimiento en la modernidad ha adquirido una asombrosa inmediatez, donde no interesa su formación sino su instrumentalización economicista o manipulación para transmitirlo eficazmente con miras a la estabilidad económica. Solo importa que funcione el sistema excluyendo las necesidades humanas de cada persona y por eso este decae o entra en conflicto con otro sistema con el riesgo de hacerlo desaparecer.

Podríamos decir que existen dos formas de legitimación para Lyotard, una que corresponde a los fines de una educación primaria, la cual declara que la humanidad es la heroína de la libertad y otra que corresponde a la enseñanza superior, la que busca unificar los discursos, no sólo como adquisición individual del conocimiento sino como formación del sujeto del saber y de la sociedad, integrando una triple aspiración necesaria:

“(…) “la de derivarlo todo de un principio original”, a la que responde la actividad científica; “la de referirlo todo a un ideal”, que gobierna la práctica ética; “la de reunir ese principio y este ideal en una única Idea”, que asegura que la búsqueda de causas verdaderas en la ciencia no puede dejar de coincidir con la persecución de fines justos en la vida moral y política. El sujeto legítimo se constituye a partir de esta última síntesis”. (Lyotard 1987: 65)

En este sentido, a diferencia del idealismo alemán o de la revolución francesa, el sujeto del saber no es el pueblo sino el espíritu especulativo, no es el estado político sino el sistema filosófico, porque como Lyotard precisa que dijo Schleiermacher, “no existe capacidad científica creadora sin espíritu especulativo”.



“Las Escuelas son funcionales; la universidad es especulativa, es decir, filosófica. Esta filosofía debe restituir la unidad de los conocimientos dispersos en ciencias particulares en los laboratorios y en las enseñanzas pre-universitarias; sólo lo puede hacer en un juego de lenguaje que los enlaza unos a otros como momentos en el devenir del espíritu y, por tanto, en una narración o más bien en una metanarración racional. La *Enciclopedia* de Hegel (1817-27) tratará de satisfacer ese proyecto de totalización, ya presente en Fichte y en Schelling como idea del Sistema.” (Lyotard 1987: 66)

No puede seguir sosteniéndose que el saber esté representado por un sujeto, sino que este debe estar a su servicio; la única y verdaderamente considerable legitimidad del saber es “permitir que la moralidad se haga realidad” (Lyotard 1987: 69), vale decir, más allá de un sujeto que se ha erigido como el “decididor” que mediante un discurso legitima el saber y su poder. Ubicados en nuestro contexto, hay que tomar en cuenta, afirmará Lyotard, que, en la cultura postmoderna, el relato (sea el especulativo o el emancipatorio, es decir, el filosófico como el político) ha perdido su legitimidad y la época su interés por legitimar los discursos.

1.1 El escepticismo de Lyotard hacia los metarrelatos

Para Lyotard, la postmodernidad más que una época es una condición que hace referencia a “el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a la crisis de los relatos” (Lyotard 1987: 9). En este sentido, su crítica a la modernidad es haber considerado a los grandes relatos como fundamento de sus discursos de verdad y justicia en consecución creciente y progresiva. Concretamente, los metarrelatos modernos que han perdido legitimidad son los siguientes:

“emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente del valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de

toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (...), salvación de las creaturas por medio de la conversión de almas vía el relato crístico del amor mártir". (Lyotard 1987: 29)

Si Lyotard se muestra escéptico con estos metarrelatos es porque el sentido de la historia ya no se legitima de la misma manera en la postmodernidad y las sociedades desconfían de aquellas antiguas maneras de legitimar, porque ellas solo hacen referencia a perspectivas o cosmovisiones desfasadas que han fracasado comprobadamente en la historia. Lo que corresponde, por lo tanto, es optar por una nueva forma de legitimación y un nuevo arquetipo, que él propondrá sobre la base de los relativismos subjetivos acerca de las verdades marginales.

Lo postmoderno es una fusión de explicaciones y conceptos muy variados que no necesariamente se encuentran engarzados en forma de un sistema, sino que se presenta, cada uno, como un tema original sin conexión de rigor con el otro. Para algunos, la postmodernidad es una crítica al proyecto moderno inconcluso, para otros ha terminado, pero no debería abandonarse en tanto proyecto de la razón.

No cabe duda que la modernidad se construyó sobre el discurso subjetivo del individuo el cual está comprometido con esos metarrelatos que para Lyotard han llegado a su fin, así que los juegos de lenguaje que utiliza no pueden pretender más una racionalidad que totalice y unifique el sentido de la historia. Estos metarrelatos se han roto en fragmentos que han dado lugar, a su vez, a relatos menores o relatos particulares que están en el margen de las culturas y sociedades.

Las pequeñas historias se abren paso frente a una razón que pretendía explicarlo todo. Estamos delante de una postura epistemológica que sostiene a la postmodernidad y que se caracteriza por la comprensión de la cultura como la dispersión de los fragmentos de verdad de la historia, cada uno con juegos del lenguaje propios que ya no pretenden consenso, unidad ni legitimación. Justamente por ello la postmodernidad pretende la deslegitimación de los grandes

relatos de la razón, esos que Nietzsche critica hasta las últimas consecuencias en todas las expresiones humanas, incluidas las artes y no tan sólo la filosofía.

Se pone en evidencia para las personas la certeza de una fractura y distancia con lo normativo, lo canónico, permitiendo a todas las producciones humanas un éxodo que abandona la oficialidad establecida y un ingreso libre en formas más flexibles de expresión, con juegos de lenguaje que, desde la perspectiva de

Wittgenstein, configuran a su vez formas particulares de relaciones intersubjetivas con una intención que ya no apunta como antes, a la meta convencional ni a la utopía al final de la historia. Efectivamente, la postmodernidad se comprende como fragmentos de verdad que corresponden a distintos tipos de racionalidad en sus contextos, trozos diversos desarticulados que representan formas de sentir particulares, muchas veces disímiles entre sí. Postmodernidad no es deseo de integración, pero es posibilidad de optar por más de una de estas racionalidades o sensibilidades dispares en forma simultánea. Esto, inevitablemente, ha repercutido en el reconocimiento social de los fragmentos que habían sido puestos al margen y su consecuente inclusión en un espacio abierto y horizontal de disenso.

Ahora bien, en la postmodernidad, los discursos narrativos por sí mismos justifican una praxis de acción, convirtiéndose la narración en la fuerza estructuradora del conocimiento. Según como cada sociedad utilice el discurso, incrementará su saber con otros saberes y satisfará sus propias demandas de sentido.

Parafraseando a Nietzsche, de quien Lyotard es heredero, podríamos decir que “el metarralato ha muerto” porque no es más el orientador o unificador, no es más la regla del juego del lenguaje que decide el estatuto epistemológico más oportuno mediante la ciencia y bajo la estructura de la emancipación o la especulación.

Los juegos del lenguaje que se ponen en evidencia como demagógicos, impropios, no pertinentes para el nuevo sentir postmoderno, terminan favoreciendo la visibilización de nuevas culturas contemporáneas, las cuales ya no tienen fe en el hombre emancipado y universal sino en los pequeños grupos particulares con sus propias visiones valiosas de la realidad. Estas nuevas sensibilidades marginales muestran que el gran dios que profería los metarrelatos modernos ha perdido su poder y su magia, ha sido desencantado y así develado sólo muestra lo que ha quedado de él, unos pies de barro sobre los que estaba parado gobernando la historia como un gigante de papel.

Si alguna herencia nos han dejado los metarrelatos esos son los totalitarismos desastrosos de la historia y no las ideas emancipatorias que pretendían encarnar: "Todo lo real es racional, todo lo racional es real: "Auschwitz" refuta la doctrina especulativa. Cuando menos, este crimen, que es real, no es racional. Todo lo proletario es comunista, todo lo comunista es proletario: "Berlín 1953, Budapest 1956, Checoslovaquia 1968, Polonia 1980" (me quedo corto) refutan la doctrina materialista histórica: los trabajadores se rebelan contra el Partido. Todo lo democrático es por el pueblo y para el pueblo, e inversamente: las "crisis de 1911, 1929" refutan la doctrina del liberalismo económico, y la "crisis de 1974-1979" refuta las enmiendas poskeinesianas a esta doctrina" (Lyotard 1987: 40).

1.2 Pensamiento débil y emancipación

El filósofo italiano Gianni Vattimo utiliza la expresión "pensamiento débil" y dialoga con la filosofía heideggeriana en su concepción sobre la historia y el lugar a partir del cual pensarla, si como pensamiento acerca de la proyección y el destino o si como pensamiento del aquí y el ahora. Porque el problema que queremos esclarecer es si es posible una emancipación en la postmodernidad vía aquello que Vattimo denomina como "pensamiento débil".

Qué está detrás del pensamiento que no es fuerte, esa es la cuestión central aquí y qué detrás del pensamiento fuerte o metafísico. ¿Es posible

abstraerse de los entornos culturales cargados de valoraciones que hemos aprendido y adquirido desde nuestro nacimiento?

“La experiencia de la que debemos arrancar, y a la que hemos de permanecer fieles, es la de lo que cabría calificar como cotidiano; experiencia que se presenta siempre cualificada desde el punto de vista histórico y preñada de contenido cultural. No existen condiciones trascendentes de posibilidad de la experiencia, accesibles mediante cualquier tipo de reducción o “epojé” que suspenda nuestra pertenencia a determinados horizontes histórico-culturales, lingüísticos y categoriales” (Vattimo 1995: 19)

Esto quiere decir que nuestro razonamiento está inscrito en situaciones concretas, que el ser humano es un ser-ahí, como decía Heidegger, porque está arrojado al mundo constantemente y, por lo tanto, cabe una fundamentación hermenéutica para poder pensarlo, ya que en dichos contextos hay modelos y procedimientos de control que son los que permiten tematizar la experiencia.

Para comprender este condicionamiento recurre a las ideas sartreanas de “totalidad” y de “reapropiación”, que a su vez tienen resonancias hegelianas en el sentido de que para él “la verdad es el todo, y la formación auténtica del hombre consiste en adoptar la perspectiva propia de ese todo” (Vattimo 1995: 20). En un esfuerzo de crítica a la ideología, recomponiendo la realidad desde un punto de vista no parcial, sino puesto en perspectiva, total o sinóptico y al mismo tiempo no ideológico. Sin embargo, el problema con la interpretación sartreana de la totalidad es que él olvida que, desde esa perspectiva, el proletariado puede convertirse en una nueva forma de dominio, es decir, en una nueva ideología. El problema con la ideología es que no tiene éxito en esta tarea pues ella misma representa una visión parcial de la realidad. Como dice Vattimo: “La ideología no es sólo el pensamiento falso, que expresa de forma (inconscientemente) enmascarada la verdad que late en el fondo, la ideología disfraza la verdad por ser un pensamiento parcial” (Vattimo 1995: 21).

Para Walter Benjamin, el tiempo de la historia no es un proceso homogéneo que gracias a la revolución encontrará el progreso. Pero es verdad que la concepción de historia es ideológica y ha sido construida al final de un proceso de imposición por parte de quienes detentan poder, motivo por el cual han vencido y pueden contar *la* historia, esa historia. Aquí lo que se cuestiona es

que exista una historia o más bien, si acaso no se trata de un discurso de los dominadores que ha excluido otras posibilidades, valores e imágenes que no son las suyas propias. Si alguna revolución tiene sentido será esa “que vuelva a dar la palabra a todo aquello que ha sido excluido y olvidado en la historia lineal de los vencedores” (Vattimo 1995: 23). Sin embargo, la historia ya fue contada de ese modo y no hay que ir al rescate del pasado sin más, sino desde la perspectiva alternativa al historicismo burgués. Esta historia que pretende ser el todo, en realidad, como dice Adorno es “falsedad”.

La crítica de Vattimo al pensamiento dialéctico es que se presenta como pensamiento de la totalidad y la “reapropiación” o rescate reivindicador de lo que los dominadores han descartado. Sin embargo, esta “reapropiación” no es inocente sino que tiene una clara intención de perpetuar la situación y esto es lo que da lugar a dialécticas negativas o tendencias “disolventes”. La cultura de los dominadores podría extender su sometimiento, “pero “la parte maldita”, aquello que la cultura de las clases dominantes ha descartado, no se deja tan fácilmente reintroducir en un proyecto totalizador, ya que los excluidos se han dado cuenta de que la misma noción de totalidad es un concepto dictatorial, propio de quienes los sojuzgan” (Vattimo 1995: 25).

El pensamiento débil entonces es un pensamiento emancipatorio, que se caracteriza por ser el pensamiento de la diferencia, aquel que permite pensar metafísicamente el problema del discurso que está detrás de las ideologías criticadas por Vattimo.

“En consecuencia, parece que tanto el objetivo de Heidegger cuanto el de los críticos de la ideología es el de “hacer propias” las condiciones de posibilidad, aquello que se oculta tras lo obvio-objetivo y lo determina como tal” (Vattimo 1995: 27).

El carácter emancipatorio al que alude Vattimo está relacionado con diversos nexos entre la dialéctica y la diferencia.

“Es probable que la *Verwindung*, transformación por la que la diferencia se torna pensamiento débil, sólo pueda concebirse si se acoge también la herencia dialéctica. Principalmente, esto se explica si tomamos al pie de la letra la sugerencia de Sartre en la *Question de méthode*, a la que antes aludía: ha de llegar “el momento en que la historia no tendrá más que un solo sentido, y tenderá a disolverse en los hombres concretos que la realizarán en común””. (Vattimo 1995: 30-31)

En verdad, el objetivo del programa de una ontología débil es mostrar de qué manera el verdadero trascendental, es decir, lo que hace posible la experiencia en el mundo, no es el ser sino el no-ser, es decir, la caducidad que no podemos tener al frente de manera estable sino sólo como el ser que acaece y que pone en evidencia su caducidad y mortalidad, ese al que por tanto, sólo puede recordársele. Con lo cual, la verdad no puede decirse ni fundamentarse en un discurso fuerte, sino tan sólo en un pensamiento débil.




“Recordar el ser equivale a traer a la memoria esta caducidad, el pensamiento de la verdad no es un pensamiento que “fundamenta”, tal como piensa la metafísica, incluso en su versión kantiana, sino, al contrario, es aquel pensamiento que, al poner de manifiesto la caducidad y la mortalidad como constitutivos intrínsecos al ser, lleva a cabo una desfundamentación o hundimiento”. (Vattimo 1995: 34)

El pensamiento carece, muestra Vattimo, de un proyecto propio y sólo le queda degustar el pasado que otros ya construyeron. Así que el auténtico pensamiento, pensamiento débil, igual que el ser, sólo puede transmitirse volviendo a pensar lo que ya ha sido dicho y pensado, quedando fuera de él las mediaciones de la ciencia y de la técnica, las cuales pretenden verificar y demostrar.

La única forma de verificación puede darse mediante la intuición, que “no es una invención del pensamiento débil; más aún, se encuentra estrechamente unida a una concepción metafísica de la evidencia, del valor veritativo que compete a la iluminación interior. De la aprehensión de los primeros principios” (Vattimo 1995: 36). Por lo tanto, la intuición es aquí la respuesta dialéctica frente a la lógica de la verificación y del rigor demostrativo de la ciencia y su técnica.

El pensamiento débil es emancipatorio y en ese sentido la libertad es la esencia de la verdad, que destituye al poder que no permite sino un solo juego de

lenguaje al que todo debe conformarse, libertad que encuentra su posibilidad en el contexto del diálogo entre épocas, grupos, individuos.

 “De esta manera, ciertamente, se respetan los procedimientos a través de los que lo verdadero se alcanza y se consolida en los distintos lenguajes de la razón, y se respeta también la naturaleza procesual de lo verdadero; pero ese acatamiento no se impone en nombre de no sé qué fundamentación ontológica de esos lenguajes (...), ni merced a la posibilidad de anclar esos procedimientos en una estructura normativa básica (...), sino que sólo se establece en virtud de una *pietas*¹ relativa a aquello que hemos recibido en herencia”. (Vattimo 1995: 37-38)

Lo verdadero pues, no tiene una naturaleza metafísica sino retórica, que aparece mediante el lenguaje en las circunstancias de un “proyecto de mundo que nos configura como ser-ahí”, dentro de un horizonte de libertad de las relaciones interpersonales, culturales y generacionales, entrelazados por vínculos que ya existen entre ellos, es decir, una especie de “horizonte retórico o hermenéutico impuro” (contrastando con la pureza kantiana), que esboza una posible “ética de los bienes” (fundada en las huellas de lo vivo) antes que una “ética de los imperativos”.

Lo verdadero tampoco tiene una naturaleza interpretativa como si se desvelara un tesoro escondido que no podemos ver sino más bien, está relacionado con la expresión o formulación de la verdad. Este es el declive del ser, este su sentimiento de debilidad, motivo por el cual sólo puede transmitirse retóricamente. “Un pensamiento débil lo es, ante todo y principalmente, en virtud de sus contenidos ontológicos, del modo como concibe el ser y la verdad: en consecuencia, es también un pensamiento desprovisto de razones para reclamar a la superioridad que el saber metafísico exigía en relación a la praxis” (Vattimo 1995: 40).

Sólo resta señalar que Vattimo, recalca que pensamiento débil no debe entenderse en el sentido de carente de fuerza proyectiva e incapaz de criticar el orden establecido, a pesar que esto interesa menos en la postmodernidad que lo que antiguamente interesaba. Nuestro proyecto del mundo, dirá Vattimo, podrá

¹ *Pietas* es un vocablo que evoca, antes que nada, la mortalidad, la finitud y la caducidad.

diseñarse con las “huellas”, que son esos “elementos que no han llegado a transformarse en mundo” y que es lo nuevo como otro, “concebido como otra cultura –ya se trate de la cultura de distintas civilizaciones, o de diferentes juegos de lenguaje, o del mundo virtualmente contenido en las huellas de nuestra tradición (...) Equivale a acompañar al ser en su ocaso y a preparar así una humanidad ultrametafísica” (Vattimo 1995: 42).



CAPÍTULO II

CONCEPCIÓN POSTMODERNA DE ARTE EN VATTIMO

En este segundo capítulo vamos a explorar de qué manera, a partir de la perspectiva filosófica sobre el pensamiento postmoderno, Vattimo llega a una concepción particular de arte, no necesariamente porque él la propone de manera novedosa sino que se encuentra con que el arte contemporáneo ya había propuesto una concepción similar y la había verificado, en consonancia con su propia visión filosófica. En este sentido, nos proponemos presentar la postmodernidad como una oportunidad para la tolerancia y el concierto de la

diversidad en el mundo contemporáneo, a través del pensamiento débil que no asegura la existencia de la supuesta única verdad de perfil bien delineado sino que camina por la sociedad actual con cierto aire nihilista comunicándose con la variedad de verdades que en ella existen. Con fines de diseñar el mapa de coincidencias entre el arte contemporáneo y la filosofía postmoderna, rastrearemos esta clave interpretativa, fundamentalmente en “El origen de la obra de arte” de Heidegger, en “Verdad y Método” de Gadamer, asimismo, en “Poesía y ontología”, en “Muerte o crepúsculo del arte”, aunque también en “El pensamiento débil” y en “El fin de la modernidad”, de Vattimo, para comprender su aporte en el contexto de las herencias, heideggeriana y gadameriana.

2.1 Heidegger y el origen de la obra de arte

Hablar de postmodernidad es considerar la ruptura filosófica llevada adelante por Nietzsche y Heidegger, específicamente, la idea de nihilismo frente a una verdad que se había impuesto desde la metafísica tradicional. Este nihilismo es entendido como una actitud de cuestionamiento de la idea de fundamento, tan densa en el pensamiento europeo occidental, y su sustitución por otra perspectiva relacionada con la desfundamentación, que es la idea menos dura (débil) de otro tipo de verdad que, para Heidegger, es evento o *Ereignis* (Berciano 2008: 9-10).

Como ya se ha mencionado, el programa ontológico de Vattimo recibe el nombre de “ontología débil”, “ontología decadente” u “ontología del declinar”, donde el ser se comprende como *Ereignis* o evento. Berciano advierte que no debe reducirse el *Ereignis* o evento a sólo *Ge-Stell* o imposición de la técnica, porque existen otras vías de acceso mejores, entre las que se cuenta al arte y también al pensamiento.

“Hay otros muchos caminos hacia el *Ereignis*. Tantos como modos de acaecer la verdad: la poesía, el arte, el pensar, etc. en todos ellos hay relampagueos o centelleos o preludios del *Ereignis*. Y con más fuerza que en la técnica. Un buen ejemplo de cómo se puede llegar desde la poesía lo expone Heidegger comentando un poema de Trakl en *Die Sprache*, escrito en 1950, anterior a *Identität und Differenz*” (Berciano 2008: 28).

Es interesante que Heidegger remarque que el arte, la poesía, el arte, el pensar, son como “centelleos” del evento o del ser como ocaso. Con esto se comprende la idea fundamental de *Dasein*, es decir, posibilidad del ser. Respecto al arte habría que decir que Heidegger plantea que al arte no se lo puede definir desde un canon estricto, desde unos parámetros tradicionales o como diría Vattimo, discursos que se han erigido como metarrelatos totalitarios. Podríamos decir que el arte contemporáneo pretende mostrar y ocultar el ser, se concibe como *Ereignis*.

Heidegger siempre va más allá y en este caso, más allá de la postmodernidad. Es decir, no solo desmonta los supuestos sino que se propone superarlos. Para comprender este proyecto tenemos que problematizar el supuesto nihilismo de Heidegger, tan fácil de confundir. De acuerdo con Berciano, Heidegger utiliza dos términos para hablar de la superación del nihilismo en el que ha caído la metafísica. *Überwindung* y *Verwindung*. El primero, hace referencia a “la superación de un pasado con el que ya no se tiene nada que ver”. El segundo, en cambio, a “la postura característica del pensamiento ultrametafísico, en relación con la tradición que nos transmite la metafísica”, una suerte de recuperación de la tradición metafísica. “La postura de Heidegger frente a la metafísica indicada por el término *Verwindung* tendría su correspondencia en el concepto *Andenken*, como un volver a la historia y a la tradición” (Berciano 2008: 22). *Verwindung* le da a la postmodernidad un aspecto constructor. Y su analogía con *Andenken* es que este término significa pensar como memoria y como rememoración.

“Precisamente este pensar rememorativo indicaría lo que es el pensar post-moderno. *Andenken* asume en el pensamiento postmoderno lo que era la fundamentación en la metafísica. La postmodernidad así entendida sí da un valor a la historia. El pensamiento postmoderno se mueve en el horizonte de la *Sage* de la fábula, de la rememoración. Mediante la fabulación se evitaría recaer en la metafísica. Este pensar rememorativo no sirve para proyectar un cambio global de la cultura ni para realizarlo, pero no carece de significación tampoco en este plano. Mediante la idea de *Verwindung* Heidegger llegaría a una forma constructiva de la postmodernidad” (Berciano 2008, 24-25).

Lo que pretende Heidegger, a decir por Berciano, es llevar a cabo un movimiento constructivista de la postmodernidad a través de una nueva relación con la metafísica, no una muerte de esta sino una recuperación vía la hermenéutica de la fábula, la cual tiene el poder de desfundamentar el discurso tradicional y permitir el empoderamiento y visibilidad de otras narraciones de sentido que han sido marginadas por los metarrelatos autoritarios y violentos de la historia.

El concepto heideggeriano de *Geschick* o destino se opone al de nihilismo y la idea de la subjetividad de la metafísica, cuya pretensión es dominar al ser concibiéndolo como algo objetivo y predecible. Si el fundamento es concebido como concreto y conocido, entonces podría justificarse un nihilismo en cuanto falta de fundamento, pero no hay que olvidar que el evento está oculto y no se le puede asir.

Ahora bien, el evento es destino que da forma a una historia con sentido porque puede irse avizorando, relacionando, encajando las piezas que van llegando debido a la dinámica del envío del ser. “Todo esto indicaría que del evento va saliendo sentido y cabría suponer que en el fondo lo hay y hay también un fundamento, aunque sea abismo. Pero aún sin llegar a esta última conclusión, creemos que lo que se va construyendo, el camino del pensar, que va resultando, basta para negar un nihilismo en este concepto heideggeriano fundamental” (Berciano 2008: 32).

Asociado a este proceso Heidegger desarrolla el concepto de *Andenken* que es pensar el pasado recordando o rememorando pero no como un trabajo arqueológico que restaura monumentos. Es un trabajo de pensar lo que todavía no se ha pensado y pensarlo de un modo nuevo, diferente.

“No se trata sobre todo de recordar lo que ha sido, sino de buscar en ello lo que no se ha pensado, el ser, la cercanía y copertenencia de hombre y ser (...) *Andenken* es *Vor – denken*, pre-pensar, adelantarse, dirección al futuro y hacia lo nuevo. Y esto, dice aún Heidegger, es el saltar del salto. Esto quiere decir que a pensar el ser no se va a llegar mediante un simple continuar, sino mediante un salto hacia algo diferente” (Berciano 2008: 36).

Vattimo señala que este recordar del *Andenken* no es simple repetición sino una forma de interpretación que conlleva una re-formulación diferente, nueva.

No es sólo un simple reunir o amontonar cuantitativo sino un ensamble que requiere de un proceso constante de relacionar con ciertos criterios, cual si fuera el trabajo de un coleccionista apasionado (Berciano 2008: 32).

Cabe destacar que para Heidegger hay un lugar que es posibilidad misma de esa apertura del ser y ese lugar es el ser humano, porque éste piensa lo que no se ha pensado todavía, aunque dependa del acaecimiento del evento y cuando lo piensa se desoculta el sentido para los entes.

“Vattimo ve en la rememoración lo único que puede dar sentido a los entes. También aquí hay que recordar que para Heidegger lo que constituye ese horizonte es el ser y al fin el evento; que el sentido se da en la iluminación (*Lichtung*) o en la apertura (*Da*); y que el hombre, cuya esencia está en la copertenencia con el ser, es el lugar en el que acaece la apertura (...) el hombre es capaz de ver en la historia una verdad del ser porque está en la iluminación que acaece en el evento y recibe la voz o el destino (envío) del evento” (Berciano 2008: 38).

Concretamente en Heidegger, para comprender la coherencia del concepto de posibilidad o *Dasein* con la idea de obra de arte como apertura a la verdad, pero al mismo tiempo como lugar del ocultamiento, vamos a revisar una conferencia que pronunció en 1935 titulada: “El origen de la obra de arte”.

Al explorar lo que da fundamento a la esencia del arte se encontrará con que es imposible disociar al artista de la obra de arte, pero, a la vez, que entre estos existe una dependencia con el arte:

“El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte”. (Heidegger 2000: 11)

En primer lugar, aborda la naturaleza de las cosas y las describe como objetos, por ejemplo, un vaso o una laguna u otro ente. Por su parte, las obras de arte son cosas porque están en la naturaleza o poseen alguna utilidad. Pero “el útil” y la obra de arte son una creación del ser humano y, sin embargo, el útil tiene un *telos* pero la obra de arte es autosuficiente porque no se dirige específicamente hacia algún lugar. Con ello se confirma la similitud de la cosa con la obra de arte y más específicamente, el lugar de esta última radica entre el útil y la cosa. La obra de arte es algo intermedio porque ni es solo cosa, en el sentido de un ente ni es solo el útil, en el sentido de creación humana con un *telos*

específico. Es un ente como la cosa y es una creación humana, pero sin *telos*, sino más bien, autosuficiencia. Con el objetivo de graficar su argumento sobre la producción de la obra de arte acude a la imagen de la pintura “Un par de zapatos”, de Van Gogh. El útil no se oculta, sino que se entrega, muestra la verdad.



“Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad. En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente. “Poner” quiere decir aquí erigirse, establecerse. Un ente, por ejemplo, un par de botas campesinas, se establece en la obra a la luz de su ser. El ser de lo ente alcanza la permanencia de su ser”. (Heidegger 2000: 25)

De modo que la esencia de la obra de arte tiene que ver con la verdad y no con lo bello reproducido desde la *mimesis* con la naturaleza o estética.

Luego, Heidegger indica la primacía de la obra por sobre el artista, en el sentido que cuando la obra se concluye lo relevante o permanente será el acceso de la obra a los espectadores, ya que es en este encuentro donde emerge la verdad y donde se abre un mundo de posibilidades.

El concepto de mundo en Heidegger es oportuno para explicar la verdad de la obra de arte. El mundo da seguridad y al mismo tiempo no se puede atrapar ni objetivar ya que forma parte de un destino compartido como historia de un pueblo. En este sentido, la obra de arte se caracteriza tanto por el establecimiento del mundo y por la hechura de la tierra, donde ambos constituyen una tensión dinámica que va del mostrar al ocultar de la verdad. “Por el contrario, el enunciado que reza: la esencia de la verdad es la no-verdad, no quiere decir que la verdad sea en el fondo falsedad. Asimismo, tampoco quiere decir que la verdad nunca sea ella misma, sino que, en una representación dialéctica, siempre es también su contrario”. (Heidegger 2000: 39)

Lo que distingue a la obra en tanto que es obra es que ha sido creada y en ese sentido, por el medio en el que ha sido producida, por ello que la obra en su producirse adquiere el carácter de cosa. Pero para esclarecer en qué forma el ser-creación pertenece a la obra, Heidegger se avoca finalmente, a sacar a la luz la esencia de la verdad.

Entonces, el carácter de “efectuada” que tiene la obra hace referencia a una acción de tipo manual o el dominio de la *tekné*, que es un modo de saber, no lo técnico de operativo en sentido práctico. *Tekné* es concretamente una actividad de un hacer que consiste en “traer delante lo ente”, en sacar a lo presente fuera del ocultamiento y ponerlo dentro del desocultamiento. Esto nos obliga a citar la precisión del concepto por el propio filósofo: “Saber significa haber visto, en el sentido más amplio de ver, que quiere decir captar lo presente como tal. Según el pensamiento griego, la esencia del saber reside en la *aletheia*, es decir, en el desencubrimiento de lo ente. Ella es la que sostiene y guía toda relación con lo ente”. (Heidegger 2000: 43)

La verdad de la obra tiene lugar en la instalación dentro de la dinámica de tensión que ya hemos descrito como oposición entre desvelar y ocultar. La instalación es la producción de un ente que no se puede reducir ni aprisionar, es una forma de creación particular porque antes de instalado no era y luego de instalado nunca volverá a ser. En este sentido, como dice Heidegger, la verdad es aquello que existe únicamente en ese espacio de tensión entre el alumbramiento y la ocultación o, dicho de otro modo, en la interacción y lucha entre mundo y tierra.

Finalmente, Heidegger afronta el tema de la poesía como rasgo fundamental del arte, porque ella lleva al ente hacia lo abierto, ya que la verdad que tiene lugar como alumbramiento y ocultamiento acontece en el poetizar, que se refiere a las otras artes que no sólo el poetizar en sí. Podríamos decir que, desde la interpretación de Vattimo, es gracias a la mediación del poeta cuya capacidad para pronunciar la palabra, así como de hacer espacio al silencio rompiéndola, que el ser se da sin imponerse, es decir, el ser como posibilidad aparece allí donde el silencio reina. Como dice Heidegger en *Unterwegs zur Sprache*, según menciona Vattimo en el texto referido: “*Ein “ist” ergibt sich, wo das Wort zerbricht*” (“Un “es” se da, allí donde la palabra se rompe”). (M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen) (Heidegger 2000: 216). Y es que cuando el poeta se expone al caos y al silencio abre los significados que constituyen el mundo. Podríamos decir entonces que, para Heidegger, la poesía es “el ocaso del lenguaje”, el empujar al lenguaje hasta hacerlo naufragar en el silencio. El ser se

da allí donde la palabra se rompe y por eso mismo, la poesía muestra la verdad de la obra de arte.

Pero no hay que olvidar que la lucha de la verdad por aparecer a pesar de su ocultamiento, encuentra en el arte una expresión de carácter histórico y concreto, que intenta superar lo individual y lo definitivo, abriéndose de este modo a lo colectivo y lo posible. El arte mismo hace historia. Preguntarse por ello es poner las condiciones para su aparición, su devenir y su lucha con la no aparición y la muerte.

“El origen de la obra de arte, esto es, también el origen de los creadores y cuidadores, el Dasein histórico de un pueblo, es el arte. Esto es así porque el arte es en su esencia un origen: un modo destacado de cómo la verdad llega al ser, de cómo se torna histórica. Preguntamos por la esencia del arte. ¿Por qué preguntamos tal cosa? Lo preguntamos a fin de poder preguntar de manera más auténtica si el arte es o no un origen en nuestro Dasein histórico y si puede y debe serlo bajo qué condiciones.” (Heidegger 2000: 56)

Heidegger termina su ensayo afirmando que el arte es un misterio y es la estética, porque esta aborda la experiencia del arte, la cual al mismo tiempo pone fin o mata al arte. Una contradicción al parecer insalvable que se alumbra y oculta, entre belleza y verdad, entre estética y arte.

2.2 Verdad, sentido colectivo y mundo íntegro de la obra de arte, en Gadamer

En “Verdad y Método”, Gadamer se propone recuperar “la verdad” del arte contraponiendo los términos “concepto” y “sentido”, con miras a la construcción de una verdad no conceptual y no predicativa por medio de la comprensión del sentido de la “obra de arte”.

Mientras que para Kant la “idea estética” es sólo una “representación” de la imaginación, en Gadamer la obra tiene una dirección hacia nosotros y por ello exige de nosotros una respuesta. Su intención, como hemos dicho, es proponer un sentido no conceptual y una verdad no conceptual y no predicativa.

La hermenéutica para Gadamer está relacionada con el sentido del arte que es imposible recoger mediante el concepto, porque en él lo que se

comprende es algo, pero al mismo tiempo nada en perspectiva conceptual. El concepto implica conocimiento y verdad universales mientras que el sentido es fundamentalmente comunitario, circunscrito en el sentir de los integrantes de una determinada comunidad. Por esta razón, en "Verdad y Método", propone que el sentido es el "gusto" particular y compartido. "Por lo tanto no cabe duda, de que con el concepto del gusto está dada una cierta referencia a un modo de conocer. Bajo el signo del buen gusto se da la capacidad de distanciarse respecto a uno mismo y a sus preferencias privadas. Por su esencia más propia el gusto no es pues, cosa privada sino un fenómeno social de primer rango" (Gadamer 1993: 68).

Precisamente, no se trata de una condición intelectual sino más bien de un sentimiento social. Y el gusto es un sentido que se resiste a ser circunscrito en conceptos o normas, por lo tanto, se trata de un "conocimiento" o "reconocimiento" grupal que invita a asumir posiciones religiosas o morales. Haremos la precisión pertinente más adelante. Fenomenológicamente hablando, a esta capacidad subjetiva sigue una consecuencia objetiva, que termina por mostrar la dinámica de la conciencia, es decir, un conocimiento conocido o (y) un reconocimiento reconocido en la realidad, los cuales se obtienen de manera sensible y no conceptual.

Ahora bien, así como el juicio kantiano no es enseñado, tampoco este reconocimiento del gusto sentido puede ser demostrado o normado por medio de conceptos y por eso que la "estética de contenido" gadameriana prolonga el gusto o el sentido más allá de lo estético y lo hace llegar hasta el terreno de la moral y de lo religioso.

"En cuestiones de gusto ya se sabe que no es posible argumentar (Kant dice con toda razón que en las cuestiones del gusto puede haber riña, pero no discusión). El gusto es algo que hay que tener (...) El carácter decisivo del juicio de gusto incluye su pretensión de validez. El buen gusto está siempre seguro de su juicio, esto es, es esencialmente gusto seguro; un aceptar y rechazar que no conoce vacilaciones, que no está pendiente de los demás y que no sabe nada de razones". (Gadamer 1993: 68)

Entonces, el juicio gadameriano del gusto se valida a sí mismo como una capacidad compartida subjetivamente, motivo por el cual no necesita justificarse con razones ni plantearse argumentos para verificar su verdad. El gusto mismo es

un juicio sin miras a una demostración. El gusto conoce algo que no requiere de conceptos ni de reglas.

El carácter comunitario del gusto contrasta con el ideal estético kantiano que es formal, como una afición general o universal. Una comunidad es una existencia concreta que postula una definición y la comparte con sus miembros y cuya pertenencia les confiere identidad. "(...) La misma posesión de intereses artísticos no es para ella ni arbitrario ni universal por su idea, sino que lo que crean los artistas y lo que valora la sociedad forma parte en conjunto de la unidad de un estilo de vida y de un ideal de gusto." (Gadamer 1993: 125).

La consecuencia inmediata de describir al gusto como un sentido que supone un conocimiento o reconocimiento que no se funda en reglas es que es indemostrable o no aprendible y por ello mismo su asunción es inmediata porque comporta una seguridad que no duda y le da en esto mismo su validez. Ahora bien, la diferencia respecto a la formalidad kantiana es el contenido que al gusto caracteriza, es decir, no es una mera cuestión formal sino una particularidad "moral" y "religiosa" que excluye a otras.

Según Carrillo Canán, es preciso mirar las primeras características del sentido no conceptual a partir de la perspectiva del *a priori* husserliano y las últimas desde las perspectivas políticas heideggerianas. La perspectiva kantiana queda superada en Gadamer en cuanto a que el sentido para él no es "discursivo" porque no discurre como un conocimiento mediante conceptos empíricos. De esta manera, asume la referencia de Heidegger sobre el concepto husserliano de cosa u objeto que se muestra entendido como verdad y su analogía fenomenológica en la relación de verdad con ente y ser. La presencia del objeto es la verdad, la cual no es predicativa.

De otro lado, cuando Gadamer dice que la percepción supone "ver" la verdad, no se refiere a un acontecimiento sino a una imagen concreta. "En el caso del arte siempre nos encontramos en un campo de tensión entre el aspecto y (...) el significado que comprendemos en la obra mediante un presentimiento, significado que podemos reconocer en el peso que para nosotros tiene tal encuentro con el arte." (Carrillo Canán 2002)

Este significado no es conceptual y sucede como algo que tiene lugar en la comprensión. En esto la concepción kantiana de la belleza está desprovista de conceptos; sin embargo, para Gadamer estos contenidos significativos sí son “verdad”. De hecho, una obra de arte y su sentido es que “ella existe”.

La verdad del arte es una verdad “tética” en el sentido de apriorística o planteada como el reconocimiento del sentido que el objeto tiene, sin necesidad de pasar por algún tipo de conceptualización. Se trata de una verdad existencial posibilitada por la presencia del ser que se muestra o aparece como tal en la obra de arte, no importa qué es lo que se muestra sino el mismo hecho de que se muestre.

"Para el receptor (de la obra) uno no puede decir qué (*was*) es. "*Je ne sais quoi*" dice en este caso la famosa aclaración francesa. Está lograda y posee su corrección no conceptualizable. Así, es absurdo, si se trata de arte, preguntarle al creador qué (*was*) es lo que él quiere decir (con su obra). Es igualmente absurdo preguntarle al receptor qué (*was*) es propiamente lo que a él le dice la obra. (...) Cuando decimos "eso es bueno", está sobrepasado todo opinar y todo saber. En ambos casos esto (el "eso es bueno") significa que (*daß*) ha aparecido. Así, la experiencia de la obra de arte no es solamente el desocultamiento (...) sino que (la obra) es realmente ella (en dicha experiencia)". (Gadamer 1993: 125)

De modo tal que la misma percepción de lo visto es lo que constituye la “experiencia del arte”, que puede describirse como una especie de encuentro, donde la forma de percepción es vía la intuición más nunca el discurso. Para Gadamer la obra de arte no propone nada, no dice nada, sólo dice y retiene al mismo tiempo y en este aparecer y ocultarse tiene lugar la verdad.

Con Kant queda claro que el único capaz de hacer la obra de arte es el genio creador de la obra de arte. Pero en Gadamer, el modelo de genio es distinto. La especificidad del arte no se define por la autonomía como instancia separada de la acción y de la verdad. La conciencia histórica se refiere a una experiencia de verdad concreta en el arte y del arte. Superando a Hegel, Gadamer cree en la verdad que el arte posibilita, antes que en su muerte, solo que de una forma distinta, ya que no se trata de juzgar la belleza del objeto histórico desde un canon estético que subjetivamente se impone, con Hegel, desde occidente. La comprensión del arte consiste en un encuentro de mutua pertenencia con él, a pesar que este es alteridad y no un objeto desvinculado,

porque involucra en la historicidad compartida, que trasciende la concepción del objeto como mera cosa y del sujeto como mero espectador. Antes bien, para el primer caso, la obra de arte en sí misma y para el segundo, un agente que participa de la construcción del sentido en la historia. La experiencia estética es copertenencia en una comunidad concreta, la comunicabilidad de este encuentro que posibilita la verdad.

“Leer arte no es cuestión únicamente del reconocimiento de las cualidades estéticas de la cosa, el cual conduciría a afirmaciones sobre su mayor o menor belleza, o el encuentro con un producto histórico, o el mero saberse, que es un tomar el objeto para sí mismo. Adopta más bien la forma de un encuentro con algo otro a lo que uno paradójicamente copertenece. No es un mero objeto que se le enfrenta. Y ese encuentro confirma la historicidad de la existencia como lectura y reescritura del propio pasado. Y con ello, obviamente, se subraya que la historicidad no es sólo asunto del objeto, sino de la cosa misma, y el sujeto no es un mero espectador sino que, en caso de que quepa serlo, lo será en el proceso como parte constitutiva de la “procesión”. El modo de proceder no será ya el suyo, sino el de tal cosa misma. Y a la par, es el reconocimiento de la pertenencia a un determinado mundo histórico. Por ello, la experiencia estética es radicalmente este encuentro con dicha pertenencia (...) Este decisivo desplazamiento muestra que lo que digo al respecto está ya siempre comprendido en algo común que permite subrayar una mutua pertenencia en ello y que hace que la experiencia estética no se agote en mi subjetividad ni en la supuesta “objetividad” de un objeto, sino que radique en la comunicabilidad. El encuentro con la cosa misma no se reduce al que cabe hacer con el producto artístico. El encuentro es siempre en y como una experiencia. Sólo en este sentido es posible hablar de verdad” (Gabilondo 2011: 17-18).

En una entrevista reciente, hecha por G. Groot, Gadamer especifica la experiencia del arte como una experiencia inédita de encuentro con una verdad que no es cuantificable ni científica sino singular, específica y no reproducible, es un fragmento de mundo íntegro. Mientras que, para la modernidad científica, la verdad supone “certeza” y método, estos conceptos no son aplicables al arte porque el arte no es cuantificable. La ciencia ha transformado el concepto de verdad. Lo cierto es que en arte la verdad no es la proposición que comúnmente se califica de verdadera o falsa. “Cuando hablamos de la verdad de un juicio, suponemos cierta generalidad. En cambio, frente a una obra de arte, nos hallamos siempre ante algo único. ¿Existe en el arte una relación especial entre lo singular de la obra y la verdad? ¿Es posible que se trate de una verdad que, aun aspirando a la generalidad, no pueda expresarse en una proposición general?”. (Groot 2008: 15).

Los poetas dicen cómo las cosas pueden suceder siempre, es decir, aspiran a lo general y, no obstante, al contemplar una obra de arte nos enfrentamos con la especificidad de la verdad, como un problema que tenemos delante. Sin embargo, cuando contemplamos una obra de arte, nos encontramos con algo problemático, que precisamente dice algo sobre la especificidad de este concepto de verdad. “Lo problemático es precisamente que la experiencia del arte no puede transmitirse en una proposición o en otra forma distinta”, ya que la verdad del arte es que está siendo, ya que si se reproduce como si fuera una cuestión técnica destruye su sentido. Cuando una obra de arte hace una proposición esta es verdadera e irremplazable, en el sentido de que “sólo pretende mostrar lo que muestra”. El arte no tiene como contexto de verdad una generalidad simplemente conceptual, sino que juega con la verdad que se mueve entre la sensibilidad y el concepto, es decir “con el contenido del ser” o “densidad” y que sobrepasa a la obra de arte. Más allá de la obra hay algo que no se puede percibir. Es decir, más allá que pueda reconocerse a Santa Catalina de Siena representada e identificar el lienzo con Durero lo verdadero de dicha obra aún no ha sido visto. “Así pues, el cuadro o el poema tienen la capacidad de superar la referencia directa a *otra* cosa. O, por decirlo de otra manera, la capacidad de ponerla en suspenso (...) (ya que) a través del arte aquello que es fragmentario y desordenado se convierte en el representante de un mundo íntegro” Y no en el sentido de que el mundo sea íntegro, sino que en el cuadro aparece como íntegro. Los elementos que aislados no tenían ningún sentido ahora, reunidos en el lienzo o en el poema son capaces de capturar la atención del espectador vidente u oyente. De modo que en el pedazo de mundo íntegro que en la obra de arte se representa “la obra de arte es como ha de ser” y hace aparecer lo bello como “algo a lo que no se puede añadir nada ni quitar nada sin perturbar el todo” (Groot 2008: 17).

A veces la representación atrapa porque uno piensa que lo que tiene en frente, así debe ser, pero en otras no hay nada que me atrape en la concentración y me retenga a prolongar ese encuentro. Las personas tenemos un deseo de integridad que antes daba la religión y ahora podría el arte estar perdiendo de ofrecer. Ha desaparecido la necesidad religiosa, pero “lo que ha permanecido es

el deseo de encontrar una respuesta a los enigmas del ser (...) (ya que) algo de lo que transmite la religión ha encontrado su réplica en lo que expresa el arte.” En cualquier caso, la integridad sigue siendo una promesa, en la religión lo mismo que en el arte. Groot refiere que, para Gadamer, la pregunta que cabe formular ahora es si el arte podrá pervivir en medio de un contexto en que la industria (el mercado, sus principios deshumanizantes) es la única que ha ganado el poder en el mundo. “¿Cuál será realmente el futuro del arte? ¿Hasta qué punto puede existir el arte en un mundo tecnocrático y regido por la técnica?”. Ya a finales del siglo XVIII se hablaba del predominio de lo decorativo por encima de lo artístico. El arte tendrá que cuestionar su representación y descubrir en expresiones tan inéditas como una carta escrita en caracteres chinos con un contenido vital que se refleja y preguntarse “cómo se puede lograr una concentración tan grande de *Dasein* con unas cuantas líneas, unos cuantos trazos en una única hoja en blanco”. El arte tiene que lograr “una concentración, una concisión, una economía expresiva (...) Esa concisión es cada vez más frecuente en el arte: las cosas se reducen a lo mínimo. Y si se trata de un buen artista, su arte tendrá tanta expresividad como antes el arte de la plenitud”. Se trata de la experiencia que transmite una tensión que logra instaurar el deseo en el espectador o escuchante, según “una ley interna (en éste), una inmensa profundidad cualitativa”. Contrariamente, lo no verdadero tiene que ver con la producción o la reproducción, con “fotografiar” el mundo. (Groot 2008: 18-21).

Que el arte no forme parte del conocimiento y por lo tanto no pueda hablar de la realidad sino sólo de las apariencias, arrinconándosele a la idea de la apariencia canónica es un prejuicio que Gadamer echa por tierra. Él responsabiliza a la ciencia moderna de este error, ya que ella se limita al estudio de toda realidad circunscrita a la sola materia espacio temporal, fáctica, medible y conmensurable. Esta lógica ha instaurado en el imaginario epistemológico el prejuicio de que la tarea del arte debe restringirse a la ficción porque, supuestamente, no tiene ninguna referencia a la realidad objetiva no ficcional. Con esto, la ciencia moderna se propone denigrar el estatuto del arte.

“Gadamer se propone combatir decididamente contra esa ficcionalización del arte, no sólo porque hace que la verdad del arte sea trivial y carente de realismo, sino también porque encubre lo esencial que hay en el arte, a saber, su capacidad para representar en toda su

significación de la realidad de la experiencia (...) Para él, el arte es, ante todo, una experiencia de la verdad y del ser. Gadamer llegará a hablar de que en arte hay un incremento de ser. El arte no es partícipe de un grado menor de realidad, sino todo lo contrario: en el arte el ser se incrementa” (Grondin 2003: 64).

2.3 Muerte u ocaso del arte, según Vattimo

Lo primero que hay que poner en evidencia es la herencia heideggero gadameriana del pensamiento de Vattimo, si no total en su obra, al menos sí en su pensamiento sobre el arte y la verdad de la obra de arte. La muerte del arte está vinculada a la evolución del pensamiento artístico tradicional que defendía la reproducción como imitación.

“La muerte del arte es una de esas expresiones que designan o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica tal como la profetiza Hegel, la vive Nietzsche y la registra Heidegger. En esta época, el pensamiento está respecto de la metafísica, en una posición de *Verwindung*: en verdad no se abandona la metafísica como se abandona un traje viejo porque ella nos constituye como nuestro destino, nos remite a ella y nosotros nos remitimos a ella como a algo que nos ha sido asignado”. (Vattimo 1987: 50)

Como diría Bedoya, no tenemos que recurrir fácilmente a la psicología o la sociología para comprender este fenómeno porque es necesario hacerlo desde la estética filosófica de Heidegger, desde la perspectiva de la apertura y replantear la estética bajo el signo de una “ontología de la decadencia” (Bedoya 2011: 65-66).

Esta situación del arte es como una “constelación histórico-ontológica” en forma de un horizonte de sentido epocal. La estética “explosiona” fuera de sus límites convencionales diseñando una utopía teórica y práctica. El arte se propone como un conjunto de modelos de conocimiento de la realidad y de momentos de destrucción revolucionaria de las jerarquías clásicas. También, en la neovanguardia tendrá lugar este fenómeno pero no tan totalizante ni tan metafísico, aunque igual de revolucionario. En todo caso, la transformación estética acercaba a la experiencia concreta. “Esa explosión se convierte, por ejemplo, en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética: la sala de conciertos, el teatro, la galería de pintura, el museo, el libro; de esta manera se realiza una serie de operaciones –como el land art, el body art, el

teatro de la calle, la acción teatral como “trabajo de barrio” (...)” (Vattimo 1987: 51).

Como vemos, se trataba de trascender los límites de la obra de arte, aunque sea de manera temporal, con miras a una experiencia inmediata e integral del arte. Por ello, la obra funda su valor en la capacidad para “poner en discusión su propia condición”, incluso irónicamente.

Vattimo explica el antecedente de la muerte del arte con Benjamin, para quien esta se identifica con la cultura de masas o de “estetización general de la vida” vía “los medios de difusión que distribuyen información, cultura, entretenimiento”. Lo crítico de esta situación es que estos medios de comunicación masivo “producen consensos, instauración e intensificación de un lenguaje común en lo social”.

Podemos afirmar que “la muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas” (Vattimo 1987: 53).

Esta crisis del “deleite gastronómico” inmediato de la obra por medio de un sistema de comunicación de masas provocó en el arte auténtico la protesta del silencio o de un hablar callando para negar el perfil canonizado de la experiencia estética en el placer por lo bello. Pero a pesar de ello, todavía se producen obras en “sentido institucional” o tradicional, es decir, todavía existen galerías de exposición, artistas que producen obras, salas de teatro, etc., con lo que el arte no sólo sería autonegación, arte que no niega, es decir, que sigue sugiriendo y está vivo.

Desde la perspectiva de Vattimo, no debe perderse la actitud crítica frente a la interpretación de la muerte o del silencio del arte y debe conceptualizarse este fenómeno por su aparente evasión metafísica y descomprometida del problema de la obra de arte en la actualidad, debe hacerse filosofía estética del arte para elucidar esta cuestión: “Debe reflexionar tenazmente sobre esta circunstancia la teoría, para la cual el discurso de la muerte del arte puede

representar también una cómoda escapatoria, cómoda porque es sencilla y tranquilizadora en su redondez metafísica” (Vattimo 1987: 54). El juego de los tres aspectos de la muerte del arte, es decir, la utopía, lo kitsch y el silencio se constituye como “el elemento de la perdurable vida del arte”. Y es que la historia del arte no puede comprenderse, sino relacionada con las imágenes y el lenguaje de los medios de comunicación de masas que criticamos.

Pero entonces, no sólo tiene lugar el ocaso del arte sino en alguna proporción el ocaso de la estética o filosofía del arte, en tanto que la tradición niega la posibilidad de construir un discurso filosófico, manteniendo el mundo de los conceptos heredados o declarando que la estética filosófica no tiene ya ningún sentido. Los conceptos tradicionales han cambiado y con el ello el carácter enfático de la experiencia del arte, así que requieren un diálogo con otras disciplinas que iluminen la nueva situación que está llegando.

“¿Encontramos verdaderamente aún la obra de arte como obra ejemplar del genio, como manifestación sensible de la idea, como “puesta por obra de la verdad”? Verdad es que podemos salirnos de nuestra incómoda situación si volcamos esta descripción enfática en el plano de la utopía y de la crítica social (...) o bien, si rechazamos en bloque la terminología conceptual de la estética tradicional y recurrimos en cambio a los conceptos “positivos” de esta o aquella “ciencia humana” como la semiótica, la psicología, la antropología, la sociología”. (Vattimo 1987: 55)

La esencia de la metafísica en la estética madurada es pensamiento que se da, es presencia, diría Heidegger, pero, además, en esta época “el ser se da como *fuerza*, evidencia, permanencia, grandiosidad (definitividad) y (...) dominio. En realidad, esta situación, más de ocaso que de muerte del arte hay que interpretar filosóficamente como un rasgo de la *Verwindung* de la metafísica, o sea, el ser se da ahora desvaneciéndose y pereciendo (Nietzsche) y no como algo que está, más bien como “algo que nace y muere” o más directamente dicho por Heidegger acerca de la obra de arte, es decir que ella es “puesta por obra de la verdad”.

Desde la perspectiva de la estética metafísica, la nueva experiencia artística en la era de la reproductividad técnica es “percepción distraída” (Benjamin), ya que no encuentra la obra de arte. Pero también podríamos avanzar más allá de la metafísica hacia una nueva percepción estética y decir que la

opción es el “deleite distraído”. Como diría Nietzsche, se trata de la concepción de un hombre no patético sino de buen carácter, “libre del énfasis”.

Precisamente aquí, radica la concepción postmoderna de una nueva experiencia estética que propone Vattimo, imposible sin el acaecimiento y la superación del ocaso del arte, experiencia no totalizante sino insignificante, pero a la vez significativa. “La experiencia del deleite distraído ya no encuentra obras, sino que se mueve a una luz de ocaso y de declinación y también, si se quiere, de significaciones diseminadas, de la misma manera en que, por ejemplo, la experiencia moral ya no encuentra grandes decisiones entre valores totales, el bien y el mal, sino que encuentra hechos micrológicos, respecto a los cuales, como en el caso del arte, los conceptos de la tradición resultan enfáticos” (Vattimo 1987: 57).

Para Heidegger la obra es “exposición”, como cuando un objeto es alzado para mostrarlo, en el sentido de que la obra de arte delinea un mundo histórico, es decir, los criterios de distinción que diferencia lo verdadero y lo falso, entre otros contenidos. De modo que la obra es inaugural porque no se puede deducir de las reglas formales kantianas. Pero, además, siguiendo a Dilthey, cree Vattimo que “en la obra de arte, más que en cualquier otro producto espiritual, se revela la verdad de la época.”

La obra no es un gran logro individual, que, además, en sintonía con la crítica de Adorno sería un producto sustituible, sino es una verdad que confiere identidad al grupo y lo cohesiona, en el sentido heideggeriano de exposición de un mundo. “La obra entendida como puesta por obra de la verdad (en su aspecto de exposición de un mundo) es el lugar de exhibición e intensificación del hecho de pertenecer al grupo” (Vattimo 1987: 58). En un sentido similar, para Gadamer, el gusto es un sentimiento social que resulta de distanciarse de las preferencias privadas y que es algo que no se conoce sino que se reconoce por el “sentido” que es compartido; el gusto es una experiencia enmarcada en el sentir de los miembros de la comunidad.

El otro aspecto es la “producción” de la tierra, que es la materialidad de la obra y “lo que la mantiene siempre en reserva”, donde materia no es lo físico sino

la presencia o manifestación que reclama atención, sin caer en los equívocos metafísicos al momento de interpretar a Heidegger. “La tierra es más bien el *hic et nunc* de la obra a la cual se refieren siempre nuevas interpretaciones y que suscita siempre nuevas lecturas, es decir, nuevos “mundos” posibles” (Vattimo 1987: 58).

En el conflicto entre mundo y tierra se abre la verdad como *aletheia*, es decir, la tierra es una dimensión de la obra capaz de vincular el mundo (un sistema de significados que se despliegan) con su alteridad que se designa como *physis*, o el proceso de nacer, crecer y morir y que está en el tiempo. De allí que “la obra de arte es el único tipo de manufactura que registra el envejecimiento como un hecho positivo, que se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido” (Vattimo 1987: 59).

Esta temporalidad de la obra de arte, desconocida por la metafísica tradicional, pues la consideraba eterna, sobre la idea de que el ser es “fuerza, permanencia, grandiosidad que se impone” y la sensibilidad que “sabe captar en los varios fenómenos en que se ha querido ver la muerte del arte el anuncio de una época del ser en la que, en la perspectiva de una ontología que sólo puede designarse como “ontología de la decadencia”, el pensamiento se abra hasta para admitir el sentido no puramente negativo y defectivo que la experiencia de lo estético ha asumido en la época de la reproductividad de la obra y de la cultura masificada” (Vattimo 1987: 59).

Para Berciano, Vattimo cuestiona la idea de evidencia metafísica debido a sus consecuencias nefastas de tipo político, moral y religioso y, como no, artístico, en el sentido de imponer en lo práctico una comprensión unitaria prejuiciosa y cerrada del mundo sobre otras comprensiones diversas. En el ámbito de lo artístico, por supuesto, fortalece la idea del canon dominante en desmedro de posibilidades de expresiones humanas diversas que los autores quieren resolver. Efectivamente, todo canon es la comprobación de una mirada y una relación de superioridad que incluso es impuesta en el sujeto e introyectada en su mente.

En su lugar, es indispensable una actitud de acogida a toda alternativa o narraciones distintas, como *Dasein* o posibilidad de manifestación -por supuesto,

también de ocultamiento- del ser. En este sentido, el arte es, para Vattimo, un lenguaje a través del cual intentamos comprender al ser que se manifiesta ocultándose, que es devenir y evento y que no se impone como lo pretendía el arte canónico antiguo. “Entender la identificación de ser y lenguaje, que la hermenéutica toma de Heidegger, no como un modo de reencontrar el ser originario y verdadero que ha olvidado la metafísica, sino como vía para encontrar de nuevo el ser como huella, recuerdo, ser debilitado” (Berciano 2008: 11). Para Vattimo, pues, la razón tiene diferentes lenguajes que funcionan como una variada gama de interpretaciones de la experiencia en el mundo y se expresan en prácticas, juegos o técnicas locales validadas en sus propios contextos como porciones de verdad, tal como sucede con el lenguaje del arte.

Para comprender mejor la relevancia de la influencia heideggeriana debe comprenderse el lugar del ser humano y su capacidad de lenguaje, el mismo que describe el acaecer, evento o *Ereignis* con la intención de superar la simplificación del nihilismo.

Si bien el evento supera a la constelación hombre-ser, el lugar de la iluminación del ser humano es clave para explicitar el lenguaje del evento y del ser. De modo que no es que haya nada, sino que hay una tarea relevante que es pensar, narrar el acaecer, teorizarlo, como posibilidad de acceder al ser desde la palabra. Y cuando hay palabra hay algo y a ese algo no puede llamársele simplemente nada.

“Ante todo, cuando se habla de nihilismo en este contexto hay que precisar su contenido. En ningún caso se trata de la nada. Para Vattimo nihilismo equivale sobre todo a ausencia de fundamento en el ser; a que no queda nada del ser, porque éste se convierte en valor; a que el ser no es autónomo, porque cae bajo la subjetividad. Y en definitiva, equivale a que el ser no “es”, sino que “acaece”. Con esto se va a parar al concepto de evento”. (Berciano 2008: 29).

En sentido estricto, algunos textos de Heidegger pudieron haberse malinterpretado por conceptos que guardan un sabor a nihilismo, pero que no necesariamente nos llevan a él. En todo caso, como bien informa Berciano, el mismo Heidegger señala este error al que sus propios textos y su lenguaje “nihilista” podrían haber conducido.

Finalmente, para Vattimo, en el contexto de este nihilismo de desfundamentación, que es hasta cierto punto pensamiento sobre el arte, recordar que supera la metafísica sin descartarla, el arte aparece como una manifestación distinta a como se la concibió en el pasado: no es eterno, es debilidad, es ocaso y decadencia, no es imponente, no es uno. El arte es temporal y diverso y se manifiesta en una gran diversidad de formas que no se pueden reproducir porque están más allá de la imposición de la técnica y de la tradición antigua.



CAPÍTULO III

FIN DEL ARTE COMO METARRELATO Y COMIENZO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO, SEGÚN DANTO.

EL ACONTECIMIENTO WARHOL

El capítulo tres, presenta la crítica del filósofo Arthur Danto al arte canónico, que comprende tanto el periodo de la *mimesis*, que es el momento de reproducción de la realidad y la naturaleza de la manera más reproductiva o fiel posible, como el periodo del modernismo, momento de autoconciencia y de independencia del arte para asumir una identidad propia respecto a la naturaleza que antes representó. En su lugar, propondrá el arte posthistórico como la superación de lo establecido y la multiplicación de estilos sin una dirección específica y como una posibilidad de hacer filosofía del arte. Luego, presentaremos a Warhol como un “acontecimiento” que pone fin a cierto tipo de arte, como símbolo del anti-arte, pasando por la explosión del dadaísmo de Duchamp hasta proponer la respuesta a la pregunta filosófica fundamental “qué es arte”, más allá del metarrelato que imponía un esteticismo y una pureza que no se sostenían más, para la sensibilidad contemporánea, heterogénea y abierta a la pluralidad de manifestaciones.

3.1 Evolución histórica del arte. Mimesis, modernismo y “arte más allá de la obra de arte”.

Acerca de la obra de arte, no siempre se ha tenido conciencia de su relación con el arte. Las condiciones de producción de la obra de arte han variado a partir del siglo XV, es decir, de la época del Renacimiento cuando tuvo lugar el surgimiento progresivo de la era del arte. En este momento, al parecer, va gestándose una mayor conciencia colectiva del concepto de arte y con ello una nueva forma de percepción de la relación estética con la obra de arte, a diferencia de la antigua concepción mágica que las impresiones visuales causaban. En aquella primera época importaba la vida de los santos, pero no la de los artistas, grandes ausentes en el escenario del arte.

Sin embargo, la era del arte ha concluido o con más precisión, está concluyendo desde finales del siglo XX. Pero Danto va más allá al preguntarse por el contenido de la época que se avecina, es decir, “después del fin del arte”, período de transición que hay que caracterizar y delinear, distinguiendo que lo que ha llegado a su fin es un metarrelato pero no el contenido o tema mismo del relato. Dicho fenómeno podría estar emparentado con el *Bildungsroman*, que es un género literario alemán donde el héroe o la heroína progresan en el proceso de su autonocimiento. “Este género ha terminado siendo, prácticamente, una matriz de la novela feminista, donde la heroína llega a tener conciencia de quién es y de lo que significa ser mujer. Esa conciencia, a pesar de ser el fin de la historia, es, realmente, “el primer día del resto de su vida”, utilizando una de las frases propias de la filosofía *New Age*” (Danto 1999: 27).

Se trata de una nueva sensibilidad histórica vivida como “inquietud y regocijo” como una liberación o conciencia de no pertenecer más al gran relato que pretendía determinar canónicamente la manera en que las cosas debían ser vistas. Aquí puede ubicarse el quiebre entre arte moderno y arte contemporáneo, acaecido desde los setenta (Danto 1999: 27).

“En cierto sentido lo que distingue al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte. El paradigma de lo contemporáneo es el collage, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el collage es “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”. La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí”. (Danto 1999: 28)

Actualmente, el género de exposición de objetos sin que entre ellos exista una conexión histórica ni formal, excepto por las que el propio artista es capaz de plantear, representa una especie de autoconciencia contemporánea del arte. No es que antes del modernismo no haya arte, pero tras el modernismo el arte se hace consciente de sí mismo, ya no para retratar el artista aquello que tiene delante, sino para poner en evidencia las condiciones de representación. Dígase brevemente, el arte se convierte en el tema del arte.

Danto precisa que Clement Greenberg compara a Manet, artífice de la pintura modernista, con un personaje clave de la filosofía moderna que es Kant, con el objeto de señalar este giro en el arte, es decir, así como Kant habló de las condiciones para el conocimiento, en la misma medida, Manet “desvió a la pintura desde su actitud representacional hacia una nueva actitud en la que los medios de la representación se vuelven el objeto de ésta” (Danto 1999: 29). De la simplicidad en los planos carentes de volumen en la pintura de Manet se pasa al realismo de los medios de la representación o la pintura misma, propia de los impresionistas y se llega hasta Cézanne, quien explícitamente adecuó su representación a la forma rectangular del lienzo, es decir, mostró la rectangularidad del material para hacer evidente el trabajo artístico, la obra de arte misma.

Para Danto, Van Gogh y Gauguin son los primeros pintores modernistas porque representan una nueva conciencia que rompe la continuidad sobre los sentidos y sobre los métodos de la representación, con la impresión de parecer “pintura extraña o forzada”. Pero será el surrealismo la expresión censurable a la que se intentará suprimir como no arte, debido a que se escapaba de los límites de la historia del arte y no obedecía al relato oficial, al tiempo que se convertía en un instrumento de crítica de ese gran relato del modernismo.

“En parte el “fin del arte” significa una legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites, donde la verdadera idea de límite –una muralla- es excluyente, en el sentido en que la Gran Muralla China fue construida para mantener fuera las hordas mongoles, o el muro de Berlín para mantener protegida a la inocente población socialista frente a las toxinas del capitalismo (...) En el relato modernista el arte más allá de su límite, o no es parte del alcance de la historia, o es una regresión a alguna forma anterior del arte”. (Danto 1999: 32)

En este sentido, Danto remarca que Greenberg no comprendió adecuadamente el surrealismo, ya que vio en él una suerte de regresión hacia las fantasías monstruosas de la infancia, una encarnación de la impureza y un olvido del nuevo interés del arte por el arte mismo y por eso rechazó lo que vino después, el arte contemporáneo, debido a su carácter de supuestas impureza e inconsciencia.

Los conceptos moderno y contemporáneo, no son simples referencias temporales, como decir, lo más reciente o lo que está sucediendo en el presente, correspondientemente. Llegar a distinguir entre el arte moderno y el contemporáneo sólo es posible gracias a una mirada en retrospectiva capaz de percibir la diferencia cuando esta ya ha acaecido.

“Así como la historia del arte ha evolucionado internamente, el arte contemporáneo ha pasado a significar el concebido con una determinada estructura de producción no vista antes, creo, en toda la historia del arte. Entonces, así como “moderno” ha llegado a denotar un estilo y un periodo, y no tan simplemente un arte reciente, “contemporáneo” ha llegado a designar algo más que el arte del presente. En mi opinión no designa un periodo sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos”. (Danto 1999: 32)

Es un hecho que ni lo moderno ni lo contemporáneo del arte pueda limitarse a la temporalidad de la producción, sino que están definidos por los discursos que subyacen a su concepción y a los métodos de la representación. Lo moderno se refiere a un estilo y no una delimitación temporal. De hecho, como dice Danto, “el perfil del estilo moderno se reveló cuando el arte contemporáneo mostró un perfil absolutamente diferente” (Danto 1993: 33). La distinción entre arte moderno y arte contemporáneo no se logrará sino hasta los años setenta y ochenta cuando se hace necesario afirmar que el arte contemporáneo no era el arte moderno hecho por los contemporáneos y se crea una expresión que refleja esa nueva experiencia, concretada en el término “postmoderno”.

“Este término muestra por sí mismo la relativa debilidad del término “contemporáneo” como denominación de un estilo por parecerse más a un mero término temporal. Pero quizá “postmoderno” sea un término demasiado fuerte, y que identifica sólo a un sector del arte contemporáneo. En realidad, me parece que el término “postmoderno” designaría cierto estilo que podemos aprender a reconocer, como podemos aprender a reconocer rasgos del barroco o del rococó”. (Danto 1999: 33)

La utilización de conceptos, en este caso “postmoderno”, no es gratuito y tiene consecuencias en la visión o perspectiva con la que se puede catalogar pero también homogeneizar la realidad totalizándola en una especie de nuevo metarrelato. Con lo cual, caemos en la misma contradicción que se intenta criticar y trascender. De modo que percibir el arte desde la óptica de ese concepto facilita la uniformización de un estilo, pero a la vez limita la mirada y la perspectiva. Y por ello, Danto prefiere llamar al arte contemporáneo como *arte posthistórico* más que *postmoderno*. Lo contemporáneo es información oscura y sin orden, distribuida en forma aleatoria, donde prima la expresión libre y “todo está permitido”. Esto puede explicarse por la transición histórica que va desde el modernismo hasta el arte posthistórico, los años setenta y los ochenta.

En estos años el arte pareció no tener estructura ni dirección histórica y eso impedía desentrañar el sentido. Lo cierto es que una evaluación después de más de dos décadas tan prolíficas en producción artística hizo caer en la cuenta de que la norma era quizá esos mismos años vertiginosos: “un período de enorme productividad experimental en las artes visuales sin ninguna directriz especial que permita establecer exclusiones” (Danto 1999: 35).

Un poco más atrás, nos encontramos con una proliferación de estilos que dan cuenta de que “no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con lo que he designado “meras cosas reales” [como el caso de las Brillo Box de Warhol y las cajas de Brillo de los supermercados]” (Danto 1999: 35).

“Además, el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte, esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos. También implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se hiciese una investigación sobre qué es el arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofía”. (Danto 1999: 35)

Al parecer, uno de los criterios fundamentales para establecer dónde hay una obra de arte, sería para Danto la posibilidad de dar cuenta de la experiencia que se tiene de la obra de arte. Nos referimos a que es posible que todo sea una obra de arte, pero su verificación pasa por pensar la experiencia que se está experimentando, por la capacidad para conceptualizarla. O como refiere Danto que Hegel pensaba, es decir, “la contemplación reflexiva” para el conocimiento de qué es el arte². Esta pregunta surgió entre los artistas en los años sesenta y setenta, cuando al explorar la naturaleza del arte borraron sus límites y permitieron cuestionar su posible extensión más allá del “fin del arte”. Dicho de otro modo: “Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente. Y fue allí donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte” (Danto 1999: 36).

Es como si, disminuido el paroxismo de los sesenta, la historia del arte pudiera haber clarificado su intención de diseñar una concepción filosófica de arte. Si describimos el arte contemporáneo como un estilo tenemos que comprender el proceso que la historia del arte ha sufrido, y en concreto, la historia del arte se liberó de la carga que impedía a los artistas hacer arte en el sentido y con el propósito que desearan, incluso sin algún propósito. Efectivamente, “ésa es la marca del arte contemporáneo” (Danto 1999: 37).

“En mi opinión, la principal contribución artística de la década [de los setenta] fue la aparición de la imagen “apropiada”, o sea, el “apropiarse” de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad. Cuando una imagen pudo ser objeto de apropiación se admitió inmediatamente que no podría haber una unidad estilística perceptible entre esas imágenes de las que se apropia el arte”. (Danto 1999: 37)

En ese sentido, el aspecto de las obras de arte no tiene que responder a imperativos *a priori* porque podrían tener cualquier apariencia, principio del arte contemporáneo que alejó al modernismo y sus pretensiones de resguardar y mostrar en sus museos “una belleza visual que era metáfora de la verdad

² En “Estética. De lo bello y sus formas”, Hegel afirma que ya para su época era necesario concebir al arte como ciencia. Al respecto, postula que se trata de una nueva manera de conocimiento, que él denomina “ciencia”, ciencia del arte. Porque “el arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino conocer científicamente lo que es el arte”. Para Hegel es necesaria la filosofía del arte, el pensamiento sobre éste.

espiritual". La nueva convicción que fue gestándose se identificó con el modelo del Museo de Arte Moderno (MoMA), donde "la obra de arte tiene que ser definida en términos formalistas y apreciada bajo la perspectiva de un relato..." donde el visitante aprende la obra de arte y el contexto o secuencia histórica correspondiente; además, no debe ser ventana de nada sino "objetos con derecho propio". En este sentido, se comprende la represión frente al surrealismo, es decir, el riesgo visual de distracción.

Solo el arribo de la filosofía del arte es lo que provocará el progresivo desplazamiento de lo visual en la obra de arte. De hecho, en los noventa tuvieron lugar "ataques" de la crítica al arte conceptual. Gombrich cita, en 1987, un periódico publicado por el Museo Nacional de Arte Moderno de París, dirigido por Yves Michaud, para responder a las críticas al nuevo arte contemporáneo, en el que se expresa que los artistas, los promotores y los museos deben tener una apertura a la diversidad del arte contemporáneo porque la historia ha devenido en este nuevo contexto y negarlo dejaría afuera a ellos, los nuevos protagonistas de su participación. Esta nota dice a la letra lo siguiente:

"Los artistas ya no se abstienen de narrar, discursar o moralizar... Al mismo tiempo, los administradores y burócratas del arte, la gente de los museos, los historiadores del arte y los críticos han perdido o abandonado su firme creencia en la historia de las formas que hasta hace muy poco identificaban con la pintura abstracta estadounidense. Se han abierto, para bien o para mal a una diversidad a la que ya no le preocupan las vanguardias" (Gombrich 2013: 619).

El arte contemporáneo tiene diversas intenciones y diversas acciones, es pluralista y no tiene una sola dimensión. "Sin embargo, el museo mismo es solo una parte de la infraestructura del arte que tarde o temprano asumirá el fin del arte, y el arte de después del fin del arte. El artista, la galería, las prácticas de la historia del arte, y la estética filosófica en tanto disciplina, deben, en su conjunto, en uno u otro sentido, ofrecer un camino y ser diferentes, quizá muy diferentes de lo que han sido desde hace mucho tiempo" (Danto 1999: 39).

3.2 Warhol o el anti-arte como comienzo del fin del arte

El dadaísmo como forma de anti-arte y su concepto de *ready-made* le permitió a Duchamp intentar incluir en una exposición artística un urinario marca Mott Iron Works, al que únicamente colocó la firma “R. Mutt” y una fecha, provocando en el jurado la desaprobación con el veredicto de “no es arte”. Ello tematiza el problema de conceptualizar al arte de manera explícita. Hay que saber que los primeros dadaístas refugiados en Zurich en 1915 tras la guerra se negaron a hacer un arte que fuera tan bello, como protesta ante los responsables que habían provocado el horror de la guerra. Aquí se pone en el tapete el antiesteticismo del arte y el problema formulado en la cuestión: ¿qué tiene que ser el arte, si no es bello, para ser arte? Y aquí es que aparece Warhol de manera original, ayudando a desarrollar el problema de la modernidad y la lucha del arte por tomar conciencia acerca de qué es él mismo. “Warhol, en efecto, llevó la Modernidad hasta sus últimas consecuencias al mostrar cómo se debe responder a la pregunta filosófica de “qué es arte”” (Danto 2009: 74).

A fines de los sesenta Warhol mandó a fabricar a la empresa Brillo quinientas cajas de cartón del producto Brillo para crear un ambiente de almacén en una exposición en el Moderna Museet de Estocolmo, lo cual no se consideró obra de arte en ningún sentido y, además, pidió al comisario de la muestra que fabrique numerosas cajas para donarlas al museo, pero este no lo hizo sino hasta después de su muerte en 1990 a las que certificó como fabricadas en 1968 y vendió a precio elevado. Paralelamente Bidlo, un artista apropiacionista hizo lo mismo en esa década, pero las firmó titulándolas: “No Andy Warhol”, para devolver a la obra su derecho y su capacidad de generar pensamiento y controversia. Efectivamente, la similitud de las cajas que fabricaban en la Factory, taller de artistas de Warhol, con las de un supermercado de Estados Unidos,

“(…) nos lleva a la gran cuestión filosófica que suscitan las cajas de supermercado (...) A decir verdad, a cualquier persona poco familiarizada con el arte vanguardista en 1964 le habría resultado imposible considerar esas cajas como arte (...) Habría sido imposible que las cajas de Andy fueran arte antes de 1964 (...) no todo es posible en todas las épocas. La historia del arte abre nuevas posibilidades constantemente (...) habría que saber algo sobre la reciente historia del arte –sobre Marcel Duchamp, por ejemplo-, y entender qué impulsaba a una persona a producir centenares de objetos que parecían exactamente iguales [a los de un supermercado]”. (Danto 2009: 82-83)

Warhol nos induce a repensar de un modo novedoso la pregunta “¿Qué es arte?”, transformando la pregunta en una proposición nueva, a saber: “dados dos objetos que parecen exactamente iguales, ¿cómo es posible que uno de ellos sea una obra de arte, y el otro, un mero objeto ordinario?”. A lo que cabría la respuesta: que las de Warhol eran cajas de madera y las Brillo cartón corrugado; sin embargo, tal diferencia no responde a la diferencia entre arte y realidad; o en otro caso, que las de Andy Warhol están llenas de contingencias y las de Brillo son impecables, pero eso no es exclusivo para las de la fábrica. “No se atribuye a Andy la brillantez del diseño de la *Caja Brillo*. El mérito es totalmente de Harvey [el artista que diseñó las cajas marca Brillo]. Lo que se atribuye a Andy Warhol es que hiciera arte de un objeto corriente de la vida cotidiana. Convirtió algo que nadie habría considerado arte en una obra escultórica” (Danto 2009: 84). Y de este modo, como reseña Danto aludiendo al escritor Edmund White, Warhol puso en tela de juicio lo que se consideraba arte. Su misma actividad es, si vale el término, “anti-artística”, pues hace todo lo que no se esperaría de un artista y de esta manera hace pensar si lo que se tiene por establecido representa efectivamente o no las convicciones acerca del arte.

Danto considera que con Warhol se llega a un final y a un comienzo en el arte, como no fue capaz de hacerlo Duchamp, porque precisamente éste no hizo sus *ready-mades* sino sólo los señaló y con cierta indiferencia, justo lo contrario con las cajas de Brillo que Warhol mismo confeccionó. Es decir, con este último se inicia “una nueva era del arte, en la que las obras artísticas no se pueden discernir de los objetos reales, al menos en principio. Es lo que he denominado “El fin del arte”” (Danto 2009: 87).

La siguiente anécdota nos remite a un tema crucial en la filosofía del arte contemporáneo, por la aparente utilidad a la que remiten las obras de arte que se emparentan a un uso práctico más que a satisfacer intereses artísticos. Un marchante canadiense no pudo ingresar a su país 80 cajas de Warhol pues no las consideraron esculturas y le exigieron 4000 dólares, incluso con la aprobación de Charles Comfort, director de la National Gallery, quien confirmó la decisión de la aduana. En la obra de Warhol, se verifica, según Danto, que “la cuestión de “qué es arte” no se circunscribe a una mera decisión consensuada”, ya que el mundo

del arte no puede ser más analogado a un electorado que vota aprobando o desaprobanda su calificación artística (Danto 2009: 90).

Sobre el punto, Agamben aclara que, mientras que en el centro de la práctica artística clásica estaba en la producción, es decir, “que algo pasase del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la obra”. Pero el arte posthistórico entiende que “la experiencia central de la *poiesis*, la producción hacia la presencia, cede ahora su sitio a la consideración del “cómo”, o sea, del proceso a través del que se ha producido el objeto” (Agamben 2005: 114). Lo importante para el arte posthistórico no se juega en la dimensión utilitaria del arte sino que el arte sea posibilidad, es decir, el proceso de realización de la obra artística, lo cual, nuevamente, no significa que el aspecto utilitario de la misma es lo que la constituya en artística.

Tras el atentado³ que casi le cobra la vida, Warhol se dedica a otras actividades artísticas como hacer películas de cine en vez de cuadros de pintura. Con esto, ampliaba el concepto de artista, pero, además, lo reinventaba emparentándolo “con alguien que ya no limitaba su producto a ningún medio concreto (...), otorgándole la libertad de utilizar cualquier medio (...). [Warhol] Había encontrado otros modos de seguir siendo artista, un artista que ya no pintaba”. (Danto 2009: 127).

Una expresión más del escenario contextual en el que aparecerá la obra de Warhol son los multiculturalismos artísticos y la lucha de una gran diversidad de grupos raciales y étnicos que esperaban impacientes la legitimación y reconocimiento de sus obras de arte, por parte de las instituciones legitimadoras, como el museo. Si Greenberg había dicho en 1960, como sostiene Danto, que “la pintura era cada vez más pura” o paulatinamente más fiel a su esencia, lo que empezó a suceder en los setenta fue justo lo contrario, a saber, que la “impureza”

³ El 3 junio de 1968, Valeri Solanas disparó tres veces a Warhol, dos balas lo hirieron gravemente. Solanas se quejaba de que Warhol le debía pagar por un guión de una película que para él no consideraba trascendente como para producir y con ese desinterés perdiera el guión. Solanas, quien no tenía una estabilidad mental suficiente, luego del atentado por el que Warhol no declaró en su contra, pasó de cárceles a hospitales mentales. A partir del atentado, él desarrolló el temor de encontrarse con su agresora. Él afirmaba constantemente que no sabía con certeza si estaba realmente vivo: “Es como si no pudiese decirle hola o adiós a la gente. Como si fuera un sueño”. La prohibición médica de consumir anfetaminas en adelante, ocasionó un profundo cambio en su vida artística.

comenzó a dominar la producción artística. Este es el contexto de surgimiento del arte contemporáneo como arte posthistórico y el lugar de Warhol paradigmático, aunque él mismo hubiera sido el primero en ironizar sobre este calificativo.

Los materiales, las perspectivas, los lugares y la producción artística en general, comenzaban a adoptar, gracias a este hombre, expresiones inimaginables, heterogéneas, sintetizadoras, cotidianas y al mismo tiempo legítimas en su manera.

“(…) Warhol se adelantó extraordinariamente a tu tiempo. Fue el primer artista contemporáneo que consideró el papel pintado como un producto artístico legítimo. Sus “Nubes de plata” abrieron el camino de la escultura inflable. No podía haber nada más heterogéneo que el “plástico explosivo inevitable”, con esa mezcla de música, danza y cine amplificada al máximo. La pintura parecía un movimiento totalmente retrógrado para alguien que simbolizaba el arte avanzado. Es decir, el hecho de que Warhol volviese a pintar tenía que significar algo totalmente distinto de lo que había significado la pintura hasta entonces, incluso en su propia obra, increíblemente heterogénea”. (Danto 2009: 131).

A partir de Warhol, el arte no podrá nunca más ser lo que se esperaba que fuera. Con Warhol se ha terminado la historia del arte, es decir, la necesidad de circunscribir al arte dentro de algún límite de ordenamiento para comprenderlo y realizarlo. Estamos fuera de la historia, es el arte posthistórico.

CONCLUSIONES

1. Hay coincidencias entre la noción de pensamiento débil en Vattimo y la noción de arte posthistórico en Danto, en tanto que ambas proponen la superación de los paradigmas dominantes acerca del arte y la producción de arte en la modernidad. No es suficiente conformarse con la constatación de la muerte del arte, sino que es posible superar el carácter totalizante de los discursos legitimadores haciendo filosofía del arte en una nueva época histórica.
2. Un punto central en que coincide el pensamiento débil de Vattimo y el arte contemporáneo según Danto tiene lugar en el escepticismo frente a la supuesta legitimidad de los metarrelatos y la necesidad de cuestionarlos a causa de su carácter dogmático; ellos se han erigido, tanto en la historia, como en el arte en particular, como un poder unisonante y dominante que pretende representar la verdad y que impide la disonancia o concierto de otras voces y verdades que no fueran las establecidas por ellos mismos.
3. Para Vattimo, lo mismo que para Danto, la historia del arte ha llegado a su fin y ha dejado paso a la historia que viene después de este final. Vattimo presenta el pensamiento débil u ontología de lo débil como la superación del pensamiento metafísico para dejar espacio al pensamiento de la historia desde el aquí y el ahora, el cual permite adentrarse en la experiencia y la concreción de lo cotidiano-efímero, del ser como no-ser. Por su parte, Danto plantea que

la obra de arte ya no se encuentra con evidencia, ya no es evidente, sino que sus significaciones están diseminadas en la historia concreta y diversa que ocasiona la cohesión y otorga la identidad al grupo, imposibles de lograr desde el a priori formal kantiano. Sostiene imposible para el arte contemporáneo prescindir de la contextualidad de la obra, con sus diversas intenciones y acciones, pluralista y multidimensional.

4. Otro punto de coincidencia explícito entre ambos es aquello que Vattimo identifica como la explosión de la estética fuera de los límites convencionales que permite una diversidad de modelos cuestionadores de las jerarquías y lugares tradicionales y que propone lugares que facilitan la experiencia concreta, inmediata e integral del arte, esto es, lugares que cuestionan su condición, ya no el museo y el libro, sino el land art y el teatro de la calle, por ejemplo. Por su parte, Danto dice que en el arte contemporáneo hay un nuevo sentido representado en la absoluta libertad de expresión, sin necesidad, incluso, de un objeto visual palpable, ya que cualquier cosa podría ser una obra de arte. De hecho, se refiere a un modo de utilizar estilos, antes que un estilo nuevo de arte.
5. Vattimo postula que tras la muerte del arte y su consecuente silencio crítico nos encontramos en una coyuntura epocal precisa para hacer filosofía estética del arte, con la finalidad de esclarecer en qué sentido el arte ha muerto o ha llegado a su fin y hacer una evaluación de su significado, en el contexto de otras voces que plantean la imposibilidad de construir un discurso sobre el arte. Por su parte, Danto señala a la época como propicia para ir desde la experiencia sensible hacia el pensamiento o hacia la filosofía del arte; en otras palabras, plantea que es oportuno dar cuenta de la experiencia de la obra de arte.
6. Una concreción de la concepción postmoderna de la verdad del arte para Vattimo lo identifica Danto en Andy Warhol, el cual es la representación del anti-arte, una especie de “acontecimiento” que pone fin al arte canónico y propone la respuesta a la pregunta por la identidad de arte mediante la

superación del metarrelato, es decir, la superación de un esteticismo y una pureza impuestas, incompatibles con la sensibilidad contemporánea más heterogénea y plural. Warhol mismo significa la problematización de la identidad del arte como tema propicio para romper con este paradigma y hacer filosofía del arte. Su actividad es anti-artística porque se espera de él lo que no se esperaría de un artista y de esta forma genera pensamiento sobre la relatividad de las convicciones establecidas en el canon tradicional del arte. En este sentido, coincide con Vattimo al mostrar la manera en que con este artista se pone fin al arte y al mismo tiempo se inicia una nueva era del arte, porque la obra ya no tiene límites definidos por un metarrelato en manos de grupos de poder, ya que la identidad del arte no la deciden los jueces de la academia por consenso con su veredicto aprobatorio o desaprobatorio sino es ilimitada e impura porque es capaz de utilizar cualquier material posible, perspectiva, lugar y medios de expresión heterogéneos sin un solo patrón ni dirección, lo cual antes, ni se habría podido imaginar.

7. Danto, a diferencia de Vattimo, no utiliza término “postmoderno”, ya que éste podría entenderse como la instauración de un nuevo estilo, con el riesgo de erigirlo en un nuevo metarrelato homogenizador y dominante del arte. Por eso prefiere, en su lugar, utilizar el término “posthistórico”, entendido como la superación de lo establecido y la multiplicación de estilos sin dirección específica, a diferencia de la tradición que pretendía la mimesis de la realidad y luego independizarse de ella para convertirse propiamente en arte autónomo y autoconsciente.



BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- **DANTO, Arthur**
2009 *Andy Warhol*. Barcelona: Paidós.
- **DANTO, Arthur**
1999 *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- **VATTIMO, Gianni**
2010 *Adios a la verdad*. Barcelona: Gedisa editorial.
- **VATTIMO, Gianni**
1999 *Filosofía y poesía. Dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Gedisa editorial.
- **VATTIMO, Gianni**
1998 *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa editorial.
- **VATTIMO, Gianni**
1995 *Il pensiero debole*. Roma: Editorial Feltrinelli.
- **VATTIMO, Gianni**
1993 *Poesía y Ontología*. Valencia: Universitat de Valencia.

- **VATTIMO, Gianni**
1987 *Muerte o crepúsculo del arte.* En, El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna. Gedisa, Barcelona - España.

Fuentes secundarias principales

- **GADAMER, Hans-Georg**
1977 *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica.* Salamanca. 5ta. Edición. Sígueme.
- **HEIDEGGER, Martin**
2009 *Tiempo y ser.* Madrid: Tecnos.
- **HEIDEGGER, Martin**
2000 *El origen de la obra de arte.* En, Caminos de bosque. Madrid. Alianza Editorial.
- **LYOTARD, Jean-Francois**
[1979] 1987 *La Condición Postmoderna. Informe sobre el saber.* Madrid: Editions de Minuit, Ediciones Cátedra.
- **LYOTARD, Jean-Francois**
1987 *La Postmodernidad (explicada a los niños).* Barcelona: Editorial GEDISA.
- **NIETZSCHE, Friedrich**
1979 *De cómo el verdadero mundo terminó por volverse una fábula.* En El ocaso de los ídolos. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- **NIETZSCHE, Friedrich**
2005 *Así habló Zaratustra.* Madrid: Editorial EDAF.

Fuentes secundarias complementarias

- **AGAMBEN, Giorgio**
2005 *El hombre sin contenido.* Barcelona: Ediciones Altera, S.L.

- **BERCIANO, Modesto**
2008 *Heidegger, Vattimo y la deconstrucción*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. pp. 9-45.

- **BEDOYA, Esteban**
2011 *Muerte u ocaso del arte. Un acercamiento desde Gianni Vattimo*. Versiones 2.^a época, nº 1 · julio-diciembre 2011 · Medellín · ISSN 1794-127X · pp. 65-72

- **CARRILLO CANÁN, Alberto J. Luis**
2002 “Verdad de la obra de arte” y “Sentido” en Gadamer. En: A Parte Rei: Revista de Filosofía. Número 22. Dialnet. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gadamer.html>

- **GABILONDO, Ángel**
2011 “Leer arte”. En: Introducción a Estética y Hermenéutica de Hans- Georg Gadamer”. Madrid: Neometropolis. Tecnos / Alianza.

- **GROOT, Ger**
2001 *Adelante, ¡contradígame! Filosofía en conversación*. Madrid, Sequitur.

- **GOMBRICH, Ernst H.**
2013 *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon Press Limited.

- **GRONDIN, Jean.**
2003 *Introducción a Gadamer*. Madrid: Herder.

- **SOBREVILLA, David**
1984 *La obra de arte según Heidegger*. En, Ideas y Valores, pp. 71-98.

- **SOLER GRIMMA, Francisco**
1953 *El origen de la obra de arte y la verdad en Heidegger: seguido de la traducción del ensayo de Heidegger "El origen de la obra de arte" y del vocabulario filosófico de Heidegger*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Extensión cultural, Facultad de Filosofía y Letras.